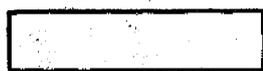
BIMESTRALE DI STUDI SUL CINEMA

E.G. Laura: Laurel & Hardy - I: L'invenzione della coppia — **M. De Benedictis:** Walerian Borowczyk Eros e Priapo — **T. Kezich:** Lettera da Hollywood — **P. Pintus:** Güney a Sanremo — **A. Farassino:** Incontri a Monticelli — Note, recensioni, libri, notizie a cura di Cincotti, Fava, Fink, Ghiotto, Guglielmino, Mazzuoli Porru, Mida, Polacco, Rondolino, Sola — Tutti i film usciti a Roma

SOMMARIO

SAGGI

2 *Ernesto G. Laura:* Laurel & Hardy - I: L'invenzione della coppia e dell'effetto ripetuto

35 Filmografia (a cura di *Ernesto G. Laura*)

68 *Maurizio De Benedictis:* Walerian Borowczyk Eros e Priapo

CINEMA DEL MOMDO

89 *Tullio Kezich*: Stranger in Paradise (Lettera da Hollywood)

94 *Pietro Pintus*: Güney (ed altro) a Sanremo

105 *Alberto Farassino*: Incontri a Monticelli

NOTE

108 *Giulia Mazzuoli Porru*: Ricordo di Carlo Battisti

I FILM

110 *Claudio G. Fava*: Alex & the Gypsy, di John Korty

111 *Alberto Farassino*: Andy Warhol's Bad, di Jed Johnson

113 *Gianni Rondolino*: L'argent de poche, di François Truffaut

116 *Massimo Mida*: Badlands, di Terence Malick

118 *Renato Ghiotto*: Un borghese piccolo piccolo, di Mario Monicelli

120 *Claudio G. Fava*: Carrie, di Brian De Palma

122 *Gian Maria Guglielmino*: Iracema, di Jorge Brodansky

126 *Giorgio Polacco*: Mannen på Taket, di Bo Widerberg

127 *Ernesto G. Laura*: Network, di Sidney Lumet

129 *Guido Fink*: Picnic at Hanging Rock, di Peter Weir

130 *Piero Sola*: ¿ Quien puede matar a un niño?, di Narciso Ibañez Serrador

133 *Guido Cincotti*: Rocky, di John G. Avildsen

134 *Gianni Rondolino*: La stanza del vescovo, di Dino Risi

I LIBRI

137 *Guido Cincotti*: «Fritz Lang» di Lotte H. Eisner

139 *Ernesto G. Laura*: «Luciano Albertini un divo degli anni "venti"» di Mario Quargnolo

140 Schede (a cura di *g. cin.*)

DOCUMENTI

144 Le opere i giorni

149 Lutti del cinema

151 Primavisione — Film usciti a Roma dal 16 febbraio al 31 marzo 1977 (a cura di *Franco Mariotti*)

anno XXXVIII - fascicolo 2 - marzo-aprile 1977

LAUREL & HARDY - I: L'INVENZIONE DELLA COPPIA E DELL'EFFETTO RIPETUTO

Ernesto G. Laura

Stan Laurel e Oliver Hardy costituirono la prima e vera coppia della storia del cinema comico. In precedenza, all'appaiamento fra due attori aveva sempre presieduto un criterio gerarchico: uno era il protagonista e l'altro gli faceva da "spalla". Non fanno eccezione le prime comiche interpretate da Buster Keaton a fianco di Roscoe «Fatty» Arbuckle, dove Keaton riusciva a risaltare in virtú della propria spiccata personalità ma senza che fosse messo in discussione il ruolo primario dell'altro.
Laurel e Hardy furono invece - per un periodo assai lungo, un trentennio - del tutto pari per importanza e funzioni quanto diversi nella tipologia e nello stile, sí da stabilire una unità profonda nella dialettica degli opposti. Magro uno e grasso il secondo; fin qui la contrapposizione non era difficile né inedita. Pur non adottando un costume fisso come invece Chaplin e Semon, si mettevano in testa una bombetta, cappello serio e dignitoso di moda agli inizi (1927) e del tutto anacronistico via via che trascorrevano gli anni. Laurel aveva i capelli rossi e la fronte alta, il viso lungo e gli occhi piccoli; Hardy il volto bonaccione rotondissimo con un paio di baffetti neri e una incipiente calvizie corretta riportando in avanti una frangetta. Ma ecco la ricchezza dei caratteri, la loro autentica novità. Stan, piccolo e piagnucoloso, combinava puntualmente immensi guai con una sorta di dolce sventatezza e doveva poi risponderne al dispotico compagno. Questi, solennemente sicuro di sé, pretendeva di saper porvi rimedio combinandone

invèce altri piú catastrofici, con una ineluttabile predisposizione al disastro[1].
"Buoni"? "Cattivi"? Non erano davvero ancorati all'angelismo del vagabondo chapliniano, all'omino-vittima, simbolo di una condizione umana angariata. Se Linder era stato il prototipo della buona borghesia agiata, Chaplin l'utopia anarchica dell'uomo del popolo che non si fa rinchiudere negli schemi prefissati da altri, Loyd il "colletto bianco" della "middle class" urbana, Laurel e Hardy non erano socialmente definibili una volta per tutte. Di volta in volta, potevano essere ricchi o poveri, muratori o uomini d'affari, poliziotti o carcerati, con una disponibilità abbastanza rara rispetto alle convenzioni del genere che vorrebbero far sempre del comico una "maschera". Diciamo però che ciò che conveniva loro meglio era il piccolo borghese a cui vanno male gli affari, il disoccupato che "si arrangia" per rimediare qualche soldo anche a costo di piccoli imbrogli (che tuttavia gli si ritorcono subito contro), il commerciante o il piazzista che non riesce a vendere la propria merce. Essi stavano nel sistema, insomma — e il loro mondo è ben identificabile come l'America degli anni '20 e '30 - ma di quel sistema non riuscivano ad applicare le regole, venendone di fatto posti ai margini. Antieroici per eccellenza, sempre pronti a nascondere con la furbizia una buona dose di vigliaccheria, acquistavano però una aggressività addirittura sfrontata quando era in gioco la dignità offesa. L'arte della vendetta raggiunse nelle loro mani raffinatezze mai viste, e l'esercizio di essa fece da materia a molte delle loro "gags" migliori.

In *Big Business* (1929), una "two-reels" di James A. Horne, i due, piazzisti, si vedono sbattere la porta in faccia con malagrazia da un potenziale cliente e per reagire allo sgarbo cominciano a danneggiargli la casa. Con metodica corrispondenza di danni, a una finestra infranta dai due, l'altro risponde spaccando loro il pa-

[1] Nel rapporto fra i due personaggi - ed anche guardando ad alcune specifiche situazioni (ad es. in *Angora Love*, 1929, dormono nello stesso letto) - c'è chi ha voluto vedere potenziali motivi di omosessualità. Ciò sarebbe accettabile qualora le caratteristiche psicologiche dei due fossero diverse da come sono, e soprattutto quelle di Laurel. La qual cosa vale in particolar modo per le scene di "travesti" a cui il comico sovente fece ricorso sin negli anni della vecchiaia. «These scenes», osserva Charles Barr, «have no homosexual overtones; in general, the effeminacy of Cuthbert Lamb [nome del personaggio di Laurel in una delle prime commedie della coppia. NdA] becomes absorbed into the flat, asexual meekess of "Stan"». Cfr. CHARLES BARR: «Laurel & Hardy», London, Studio Vista LtD., 1967. Allo stesso modo, e con l'acutezza di giudizio che lo distingueva, si pronunciò in un suo "show" l'"entertainer" Lenny Bruce (il *Lennie* dell'omonimo, tragico film di Bob Fosse): «There, if you watch them and start to analyze, is a love between two men never smacks of any homosexuality. It's a delight, you really feel a sincere love there. They slept together in bed, but there was never anything lascivious or lewd». Cfr. testo di Lenny Bruce riportato in «Laurel & Hardy», text by John McCabe, compiled by Al Kilgore, filmography by Richard W. Bann, New York, E.P. Dutton, 1975.

rabrezza della macchina, finché, di pezzo in pezzo, le due parti distruggono reciprocamente la casa e l'auto. Ma non si pensi a un corpo a corpo selvaggio, ad una delle tipiche risse del cinema. Il pregio del film sta in una specie di calore umano alla rovescia, nel risentimento distaccato, nel piacere quasi edonistico della vendetta con cui le due parti in lotta pensano ogni volta ad un "occhio per occhio" sempre piú cattivo e raffinato, via via attuandolo con crescente dignità e consapevolezza. E perciò né l'una né l'altra delle due parti fa nulla per impedire la distruzione dei propri beni, riservandosi soltanto di ritorcere l'offesa alla mossa successiva con un gesto ancora piú esplosivo.

In una "two reels" di poco precedente, *The Battle of the Century* (1927) di Clyde Bruckman (supervisione di Leo McCarey), il tema era fornito da un motivo caro a Mack Sennett, il lancio delle torte in faccia. Esso veniva riproposto tuttavia in modo piuttosto diverso. «Le prime», riferisce James Agee, «erano lanciate pensierosamente, quasi filosoficamente. Poi degli innocenti spettatori cominciavano ad essere presi nel vortice. Alla fine si assisteva a una vera guerra. Ma tutto era calcolato cosí bene che fino alla fine del film quando sopravveniva il caos ogni torta raggiungeva il suo bersaglio e cadeva nella sua speciale risata»[2].
«Filosoficamente» è un termine appropriato per definire il modo di far ridere praticato da Laurel e Hardy. Mentre nella vecchia "slapstick" ciò che conta è l'atto, il gesto improvviso ed impreveduto da cui sgorga la risata, tanto che l'attore (vedi i Keystone Kops) si dissolve nell'azione, in Laurel e Hardy è l'azione a risolversi nel diverso atteggiarsi degli attori: cosí l'uno e l'altro potranno fare la medesima cosa, ma impostandola, "logicizzandola" differentemente. È difficile concordare con Gastone Toschi allorché sceglie proprio i due comici come esempio di tendenza all'astrattismo, in quanto il loro incontro-scontro di grasso e di magro creerebbe un assurdo a-umano[3]. All'opposto, il contrasto fisico si dilata di continuo in contrasto morale, riportandoci alla concretezza della realtà psicologica. Naturalmente un'assoluta fusione come essi seppero conquistare non vive solo di dialettica degli opposti, sicché in piú d'un'occasione, come proprio nelle citate vendette di cui sopra, il loro comportamento è identico, essi diventano una persona sola. Si pensi a una "gag" memorabile come l'ubriacatura in *Devil's Brother* con la concorde, inarrestabile crisi

[2] JAMES AGEE: *L'epoca d'oro della commedia cinematografica* in «Bianco e Nero», Roma, anno XI, n. 4, aprile 1950 (trad. it. di *The Comedy's Greatest Era* in «Life», New York, 5 settembre 1949).

[3] GASTONE TOSCHI: *Clown e spazio vuoto* in «Cinema», nuova serie, Milano, n.39, 30 maggio 1950.

di riso dei due (già prima collaudata nella comica *Leave'em Laughing* del '28).
La recitazione di Hardy fu la piú esteriore, se si vuole, la piú semplice di effetti, mentre Laurel fu piú sofisticato e sottile. Ma ciò che conta è che l'equilibrio fra i due stili creava un'unità espressiva senza sbavatura alcuna. Stan Laurel, fra l'altro, coloriva il suo personaggio di quando in quando d'un tocco di surrealismo, laddove Hardy si ancorava piuttosto alla precisione del disegno del carattere. Hardy non rinunciava mai al suo personaggio, mentre Laurel si esibiva di frequente in godibilissime varianti femminili. Laurel era un puro mimo e la sua faccia aveva di per sé la naturale espressione buffa del pagliaccio, e specie del pagliaccio che increspa il volto in una smorfia. La faccia di Hardy, per converso, «was not that of a clown, nor was it funny in itself. It was what Hardy did with face...that made it funny»[4]. Dopo aver dato sfogo alla pomposità del «faccio-tutto-io», sapeva accendersi di improvvisa malinconia, quasi facendo presagire l'inevitabile sconfitta finale. «Del grande clown», disse John Grierson, «Oliver Hardy aveva il gesto largo, splendido e sconsolato»[5]. E su questa sostanziale sconsolatezza si fondava la genuinità del suo stile, come in certo suo sincrono far spallucce e batter le ciglia in desolato gesto di rassegnazione dopo essere sprofondato, il che gli accadeva abbastanza spesso, in una pozza d'acqua e di fango (ad es. nella comica *Angora Love* del '29).
La coppia non nacque, cosí come sarebbe stata poi, immediatamente. L'unità dialettica, l'equilibrio fra i due maturò a poco a poco in alcuni anni di lavoro comune dopo un lungo periodo di carriera separata; e nemmeno i due attori, nella fase di lavoro insieme che precedette la costituzione ufficiale del "team", ebbero la precisa coscienza di star muovendosi in quella direzione.

Alle spalle di ciascuno stava un'origine sociale, culturale, ambientale - e professionale - diversa. Tanto piú interessante risulta la parità di "peso" raggiunta dai due quando si sappia che di loro il solo Stan Laurel era l'ideatore delle "gags" ed il supervisore dei film, mentre Oliver Hardy, prima e dopo le ore sul "set", durante le quali recava certo il suo contributo anche creativo, si disinteressava del tutto del lavoro, delegando al compagno ogni responsabilità. Pure, Laurel, il vero "cervello" della coppia, non si lasciò mai trascinare da siffatta condizione di privilegio a tentazioni di mattatorato.

[4] WILLIAM K. EVERSON: «The Films of Laurel and Hardy», New York, The Citadel Press, 1967.
[5] cit. in «Il film comico», a cura di Mario Verdone, Parma, «Sequenze», n. 5-6, 1950.

Arthur Stanley Jefferson, diventato piú tardi in America Stan Laurel, ebbe le stesse origini e passò attraverso le stesse esperienze artistiche di Charlie Chaplin. Come lui figlio d'arte, come lui inglese, come lui giovanissimo artista nel Music Hall britannico, ed infine di Chaplin "spalla" e sostituto, come avremo modo di vedere piú avanti. Questi rapporti con Chaplin, ben conosciuti, gli fruttarono forse il pregiudizio d'essere un mero imitatore; ed imitatore egli in effetti fu, per qualche tempo e con successo, sulle scene del varietà americano. Ma quando dal mestiere maturò in Laurel lo stile, questo fu originale; e quel tanto di "chaplinesco" che vi si poteva avvisare non era che la comune eredità del teatro popolare londinese che l'uno e l'altro, in misura e modi tanto differenti, avevano recato con sé nello sviluppo del proprio naturale talento.
Arthur Stanley Jefferson nacque nel Lancashire, a Ulverston, il 16 giugno del 1890. Suo padre Arthur era un uomo di teatro piuttosto noto, attore, autore, infine impresario: sua madre, Madge Metcalfe, una bella attrice. Dopo aver fatto la consueta vita errabonda delle compagnie di giro, Jefferson senior accettò nel 1905 la direzione di un vecchio teatro di Glasgow, il Metropole. Jefferson figlio poté cosí per la prima volta fermarsi in una città per seguire studi regolari, mentre fino allora aveva frequentato le scuole come aveva potuto, al seguito delle "tournées" del padre. Un paio d'anni dopo, comunque, il ragazzo dodicenne lasciò la famiglia per intraprendere, in parti minime, la carriera d'attore su e giú per l'Inghilterra. Nel 1907 era scritturato da Levy & Cardwell per la compagnia di giro che portava per le città inglesi la pantomima «Sleeping Beauty» di cui era protagonista il comico Wee Georgie Wood, ed il cui "cast" era interamente formato da ragazzi fra i sei e i diciotto anni. «This was burlesque in the old sense of the word - where you satirized a well-known story»[6].
Dopo due stagioni fece un po' di varietà da solo, per sopravvivere, e infine fu scritturato dal padre che aveva dovuto sostituire un comico per lo "show" «Home from the Honeymoon» che girava per i grandi teatri dell'importante circuito Moss Empire. Quindi passò sotto contratto di uno dei maggiori impresari di "musical comedies" dell'epoca, Edwin Marris, per «Gentleman Jockey», dove interpretava la parte abbastanza importante del ragazzo di stalla. Infine, fu il comico in uno spettacolo drammatico, il "mélo" di Hal Reed «Alone in the World». Se l'esordiente fu apprezzato in quel primo personaggio di qualche rilievo, la compagnia si sciolse in un mare di debiti e Arthur dovette far ritorno a casa.

[6] JOHN MCCABE: «The Comedy World of Stan Laurel», Garden City/New York, Doubleday and Company, 1974.

Poco dopo, la prima svolta della sua carriera: l'incontro con Fred Karno, alla cui compagnia di Music Hall, una delle piú note in Inghilterra in quel momento, si uní a Manchester entrando nella "troupe" che portava in "tournée" lo "show" «Mumming Birds», conosciuto in seguito negli Stati Uniti come «A Night in an English Music Hall» e portato sullo schermo da Charlie Chaplin. Karno (nome vero Fred Westcott) era negli anni '10 il produttore piú affermato nel campo del Music Hall e pilotava contemporaneamente varie formazioni all'insegna della piú classica pantomima inglese. Una inserzione pubblicitaria del 1907 elencava nel settembre di quell'anno ben otto compagnie Karno attive in altrettante città britanniche. Di una di queste era "star" Syd Chaplin, che poi introdusse nel "giro" di Karno il fratello minore Charlie, e Charlie presto sostituí Billy Reeves quale protagonista del citato «Mumming Birds» proprio quando vi approdava Stanley Jefferson.
«Mumming Birds», che assieme a «Jail Birds» è considerato lo "show" piú riuscito di Fred Karno, lo possiamo ricostruire seguendo appunto la comica girata da Chaplin in America nel 1915 col titolo *A Night in the Show,* un documento raro e prezioso del Music Hall londinese inizio di secolo. Sul palcoscenico venivano allestiti un palcoscenico piú piccolo, una fila di poltrone e uno o due palchetti laterali. Il "teatro nel teatro" godeva in quello "show" d'una delle sue prime sperimentazioni moderne, coinvolgendo il pubblico, dato che attori dovevano mescolarsi agli spettatori veri. Da un lato, si rappresentava un concentrato di spettacolo di varietà allestito sulla piccola scena volutamente guittesca, dall'altro il mondo degli spettatori era dialetticamente rappresentato da un signore in platea - the boy (che nel breve film chapliniano diventava l'elegante Mr. Pest) - e da un insolente ubriaco nel loggione - the Drunk (Rowdy nel film) - che "beccava" gli artisti e finiva per provocare un putiferio. Lo spirito motteggiatore del tipico londinese di quartiere, il "cockney", risaltava appieno in questo "act" ricco di tutte le varianti possibili e tutto volto a distruggere la rispettabilità del signore in platea non meno che ad autoironizzare sul teatro di varietà.
Nella compagnia Karno, come si è detto, Charlie Chaplin aveva rimpiazzato Billy Reeves nel ruolo dell'ubriaco molesto facendone la piattaforma definitiva del proprio lancio artistico. Se Jefferson era scritturato come sostituto di Chaplin, va subito precisato che non gli capitò mai in realtà l'occasione di sostituirlo: nelle numerose repliche ebbe modo comunque di interpretare vari personaggi dello "show" che rimase fondamentale per la sua formazione. «Mumming Birds» era essenzialmente una pantomima e serví a

persuadere il giovane Stan, come osserva John McCabe, che «a simple gesture, affectively and directly performed without trikes and closely following the pattern of nature, is always funnier than clever words or funny songs»[7].

Intanto Karno aveva preparato un nuovo "show" che si intitolava «Jimmy the Fearless». Ne parlò a Chaplin, ma questi inspiegabilmente rifiutò d'interpretarlo. Allora Karno chiamò Jefferson e gli affidò la parte di protagonista. La pantomima narrava del ritorno a casa, a sera tarda, di un ragazzo che rimaneva a fantasticare a lume di candela su tutti i possibili sogni di un giovane ardimentoso. Fu un successo immediato e travolgente, che impose Stanley d'autorità. Ma dopo una settimana passata a rovellarsi del suo rifiuto, Chaplin andò da Karno e pretese di avere la parte; e cosí Karno retrocesse di nuovo Jefferson a secondo comico e a sostituto[8].

Nel settembre del 1910 la compagnia, divenuta «Fred Karno's Comedians», attraversò l'Atlantico per un'ampia "tournée" nelle maggiori città statunitensi, scritturata dall'importante circuito di teatri Sullivan-Considine Empress. A New York recitarono un "burlesque" di tema americano, «The Wow-wows» sulle cerimonie di iniziazione di una tipica loggia; il successo costante venne però da «A Night in an English Music Hall». Ma al di là del successo, le condizioni di lavoro, con faticosi trasbordi dall'una all'altra "piazza" e un piú alto costo della vita, non si rivelarono agevoli quanto in patria.

Jefferson e un compagno, Arthur Dandoe (che nello "show" impersonava sia il presentatore che l'illusionista), abbandonarono perciò Karno e si misero in proprio facendo ritorno in Inghilterra.

Il loro nuovo spettacolo, di cui furono per la prima volta protagonisti assuluti, durava cinquanta minuti e si intitolava «The Urm' Uns from Rome». Era una satira degli antichi Romani in cui cominciava ad emergere una personalità autonoma di Stan Laurel con uno "show" concepito in funzione del suo stile. Allorché Dandoe lasciò lo spettacolo, Jefferson dovette troncare le repliche per l'impossibilità di rimpiazzarlo e si uní a Charlie Baldwin per recitare lo "sketch" di quest'ultimo «The Wax-Works». È da notare che il successo era arrivato al futuro Stan Laurel mentre faceva parte di un "team" e che egli non pensò affatto di isolarsi per conseguire un'affermazione da solo, anzi, alla diserzione di Dandoe reagí cercando con pazienza un nuovo compagno che

[7] J. McCabe: «Mr. Laurel & Mr. Hardy», New York, Doubleday and Company Inc., 1961. (Poi anche in "paperback", New York, The New American Library, Signet Books, 1968).

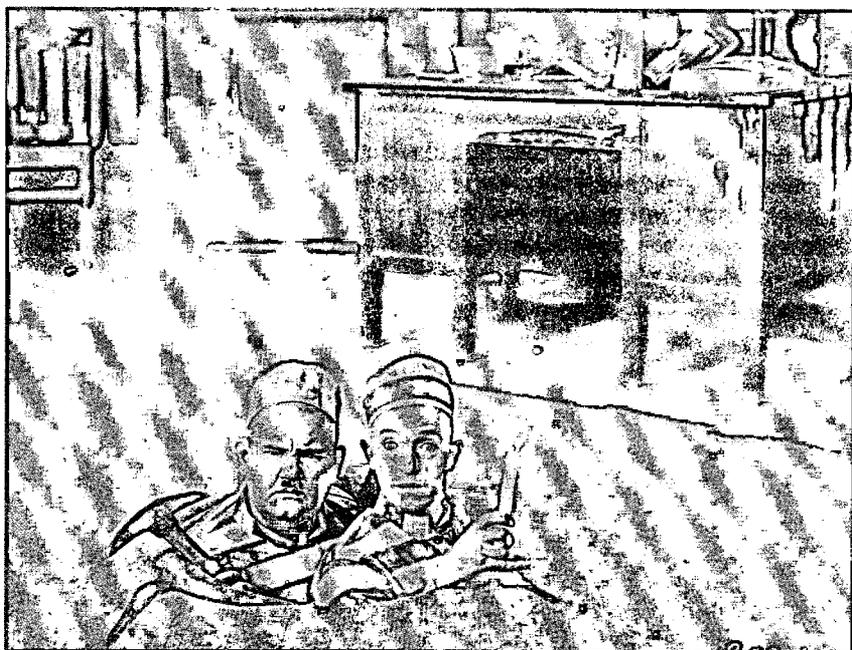
[8] cfr., Edwin Adeler & Con West: «Remember Fred Karno? The Life of a Great Showman», London, John Logan Ltd., 1939.

Primo incontro (*Lucky Dog*, 1917)

avesse le stesse qualità del precedente. Lo trovò in Ted Leo, col quale riprese «The Rum Uns' from Rome» affinando via via lo "show" fino a conquistarsi strati di pubblico anche elevati rispetto alla massa "cockney" degli esordi delle sale periferiche: una sera egli e Leo furono eccezionalmente chiamati a recitare la loro satira all'Old Vic. Essi passarono quindi in una nuova formazione guidata da Jim Reed, vecchio compagno della "troupe" Karno, per portare in un giro europeo (erano in otto) uno show intitolato «Fun on the Tyrol», che esordí a Rotterdam, al Circus Variété, passando poi a Liegi e a Bruxelles. Era il 1913. Jefferson accettò di rientrare nella compagnia di Karno per una seconda "tournée" negli Stati Uniti con «A Night in an English Music Hall», sempre per il circuito Sullivan-Considine, con esordio all'Empress Theatre di Cincinnati, Ohio.

Quella che doveva essere una breve vacanza in attesa di riprendere il proprio "team" con Ted Leo, segnò la seconda svolta della sua carriera. Poco tempo dopo l'arrivo in America, Charlie Chaplin si lasciò persuadere da Mack Sennett ad abbandonare il teatro per il cinema. Gli impresari si rifiutarono di programmare lo spettacolo di Fred Karno senza l'attore che l'aveva reso famoso ed un tentativo di rimpiazzare Charlie Chaplin con Dan Raynor, dopo una

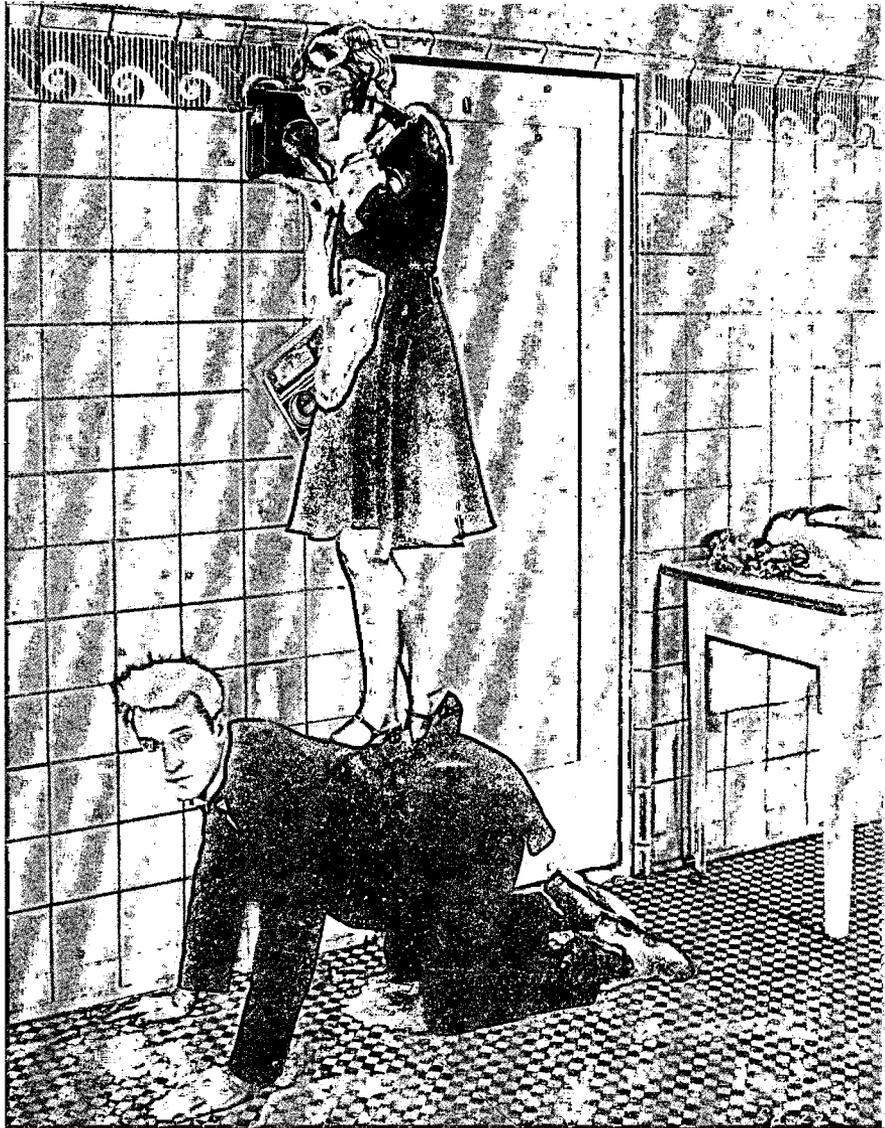
sosta di tre settimane in attesa che questi potesse giungere dall'Inghilterra, fallí. (A Jefferson non fu offerta la parte che pure come sostituto conosceva benissimo perché sembra fosse considerato troppo giovane per reggere uno "show" importante).
La compagnia di Karno si sciolse e Stanley, dopo aver fatto dove e quando poteva qualche "sketch" da solo (ad es. «Evolution of Fashion» su un ubriaco in un caffè, realizzato in "shadowgraph", cioè in "silhouette» nera su uno schermo luminoso bianco)[9], si uní a due compagni di lavoro, marito e moglie, Edgar e Wren Hurley, per formare un trio comico, «The Three Comiques», che esordí a Chicago e si esibí per parecchio tempo nella zona. Lo "sketch" che essi preparavano, «The Nutty Burglar», scritto da Jefferson, si basava sull'avventura di due ladri che penetrano in una casa sfuggendo alla polizia e debbono fare i conti con la padrona, alla quale si presentano come uomini del ghiaccio. J. McCabe fa osservare come la situazione base dello "sketch" fosse «in essence an embryonic, early Laurel and Hardy one-reel»[10]. Appoggiati da un noto illusionista, Karma, essi poterono entrare in circuiti piú importanti, il Keith anzitutto, iniziando da Pitt-

[9] J. McCabe: «The Comedy World of Stan Laurel», cit.
[10] J. McCabe: «Mr. Laurel & Mr. Hardy», cit.

Dov'è la libertà?
(*The Second Hundred Years*, 1927)

sburgh, e poi il piú autorevole di tutti, l'Orpheum. Accettando i suggerimenti degli impresari, Jefferson e gli Hurley, che già avevano modificato l'insegna del trio in «Hurley, Stan and Wren», introdussero nel loro numero una variante essenziale, facendo dei loro personaggi, con trucco e abbigliamento precisi, la parodia dei principali divi delle comiche cinematografiche di Mack Sennett: Charlie Chaplin (Stan), Chester Conklin (Edgar), Mabel Normand (Wren) e ribattezzando di conseguenza il "team" «The Keystone Trio». Piazza dopo piazza, essi giunsero a quello che, negli States dell'epoca, era l'approdo obbligatorio per rendere definitivo il successo: New York. Al Columbia, prima, poi al Proctor, Jefferson e i suoi compagni ottennero ampi riconoscimenti. Ma, se Stanley era fatto per la complementarietà, Hurley voleva spiccare da solo, sicché la formazione si sciolse.
Sarebbe stato facile per un artista di "routine" adagiarsi sulla formula imitativa e proseguire negli anni come imitatore di Chaplin; l'avrebbero fatto - e nel circuito di udienza piú vasto costituito dal cinema - Billy West e il primo Harold Lloyd, per non parlare dei molti altri. Jefferson, tuttavia, non poteva rinunciare ad un'autonoma personalità, difficile a rinchiudere nella pareti dell'imitazione. Cominciò, lasciato Hurley, ad abbandonare, nell'insegna della nuova formazione che allestí, il richiamo a Keystone, e la battezzò «The Arthur Jefferson Trio» (altri membri del "team" erano Bald-

Quartetto pazzo
(con Charley Chase e James Finlayson in *Call of the Cuckoo*, 1927)

Stan firma la polizza (con Eugene Pallette in *The Battle of the Century*, 1927)

win e Alice Cooke). Poi, continuò di sera in sera a mettere a punto ed ad arricchire il numero, fino a fargli perdere ogni carattere del mero ricalco, aggiungendo fra l'altro canzoni e coreografie. A differenza di altri colleghi, Stan Laurel non vorrà mai vivere di rendita sul repertorio e crederà fino alla fine alla necessità, anche per un comico "arrivato", di rinnovarsi continuamente.
Emergere dal lavoro di quei primi anni è una caratteristica importante di Stan Laurel: se egli manifestava il proprio talento senza cadere nella tentazione (diffusissima nel varietà dell'epoca - e di ogni epoca) del mattatorato, se egli sapeva dunque "fondersi" con i compagni integrando il suo personale stile con il loro, è perché in lui la vocazione prevalente era di autore e di regista; e questo senza nulla togliere alla sua statura di attore e di mimo.
Assunse il pseudonimo di Stan Laurel nel 1917 quando formò coppia (anche nella vita) con una cantante e ballerina australiana,

La vocazione a far da sgabello (con Edna Marian in *From Soup to Nuts, 1928)*

Mae Dahlberg. Il "team" si chiamò «Stan and Mae Laurel», pur se i due non erano marito e moglie. Fu ancora in quell'anno che un piccolo produttore cinematografico, Adolph Ramish, lo persuase a tentare la via dello schermo, facendogli interpretare una comica a due rulli, *Nuts in May* diretta e scritta da un ex artista di varietà, Bob Williamson, e girata in uno studio di Los Angeles.

Non si sbaglia ritenendo che, mentre per Laurel il teatro fu una vocazione, per Oliver Hardy esso costituí soprattutto il principio dell'avventura antiborghese, la fuga da un ambiente tradizionale. Oliver Norvell Hardy (Norvell era il cognome della madre, di origine scozzese) crebbe infatti nel vecchio sud tradizionalista - era noto in Georgia, a Harlen, il 18 gennaio 1892, figlio di un avvocato morto quando egli era bambino - e fu destinato, nel rispetto delle consuetudini familiari, a seguire come il padre la car-

riera forense. Dopo aver frequentato il Georgia Military College, si iscrisse infatti alla facoltà di giurisprudenza di Stato della Georgia. Nei ritagli di tempo e in particolare nei mesi estivi delle vacanze, aveva comunque cominciato ad esibirsi come cantante e attore in quegli spettacoli, tanto caratteristici del Sud inizio di secolo, che si svolgevano a bordo dei battelli fluviali (ma una prima apparizione, per la cronaca sul battello «Cotton Blossom», l'aveva fatta fino all'età di otto anni). La madre che, rimasta vedova, conduceva un albergo a Madison, si oppose agli interessi artistici del figlio, e ne favorí l'educazione musicale, facendogli frequentare il Conservatorio di Musica di Atlanta, dove egli studiò con Adolph Dahm Peterson. A differenza di Laurel, Hardy non pensò dapprima alla dimensione comica e sviluppò soprattutto le sue attitudini vocali come voce bianca (soprano), partecipando per qualche tempo al coro giovanile noto come «Coburn's Minstrels» col quale girò in "tournée" pressoché tutti gli Stati del Sud. (Egli aveva soprattutto due canzoni come cavallo di battaglia: «Silver Threads Among the Gold» e «When You and I Were Young, Maggie»). Gli anni della giovinezza trascorsero irrequieti, alla ricerca di un equilibrio definitivo: sappiamo che a un certo punto partí per l'Australia e vi rimase tre anni, alla vigilia del primo conflitto mondiale.
Allorché la madre intorno al 1910 si trasferí a Milledgeville, Hardy aprí il primo cinematografo della cittadina. Nel '13 se ne andò in Florida, a Jacksonville, e qui fu scritturato dalla Lubin Motion Pictures, creata da un uomo di affari di Philadelphia, Sigmund Lubin, il quale andava battendosi con ostinazione per inserirsi fra i grandi produttori del nascente cinema americano. Da questo momento, salvo qualche occasionale scrittura come cantante nei cabarets, Hardy fu interamente assorbito dal cinema.
Il decennio fra il 1915 ed il 1925, anno in cui Laurel e Hardy cominciarono a recitare insieme (pur se il "team" vero e proprio inizierà nel '27), segna il periodo risolutivo della messa a punto dei rispettivi stili, con la differenza che Laurel, artista non famosissimo ma dotato di un sicuro prestigio, fu sin dagli inizi protagonista, mentre Hardy rimase, fino al momento dell'improvvisa esplosione di popolarità della coppia, un caratterista ora in ruoli consistenti ora anche in parti minime. Il graduale maturarsi del cinema di Laurel si doveva anche alla piena consapevolezza da parte del giovane attore dell'indirizzo di ricerca espressiva al quale applicarsi, mentre l'"Ollie" del futuro "team" traluceva appena e saltuariamente in un succedersi di prestazioni troppo disparate, talora perfino in chiave "seria", regolate dalla casualità delle occasioni che la carriera veniva proponendogli. Stan Laurel inoltre, muovendosi secondo la tradizione inglese sul terreno della pantomima pura e quindi di una espressività totale del corpo, era meglio ser-

vito dal cinema degli anni '10, scarso di piani ravvicinati, che non Oliver Hardy, eccellente soprattutto nell'espressione facciale e perciò valorizzato da un linguaggio che non ricorresse ai primi piani.

Nuts in May, la prima "two-reels", aveva destato interesse intorno a Laurel come possibile attore cinematografico. Si trattava di «A simple story of a man escaping from an insane asylum, attired in a business suit but wearing a Napoleon hat»[11]. Lo stesso Chaplin - che stava costituendo una propria casa di produzione allo scioglimento del suo contratto con la Mutual - fece delle "avances" per assicurararsi l'ex compagno dei tempi di Karno. Egli pensava infatti di avviare varie serie di comici oltre a quella principale riservata a sé. Laurel infine accettò la proposta di Carl Laemmle (1867-1939), fondatore della Universal, una delle maggiori case produttrici di Hollywood. Laemmle, imprenditore di grandi qualità (fece esordire registi come Ford e Stroheim e più tardi sarebbe stato candidato al premio Nobel per la pace per aver realizzato *All Quiet on the Western Front*), non ebbe con il giovane Jefferson la stessa mano felice che per altri e lo sprecò in un personaggio fisso di zotico, *Hickory Hiram* (tale anche il titolo del primo filmetto della serie, una bobina, scritto e diretto da Edwin Frazee nel 1918), un personaggio convenzionale incapace di offrire ad un attore buone occasioni per uscire dal limite dei ruoli di carattere. D'altra parte la farsa rurale fu uno dei filoni che ebbero una certa voga all'interno della primitiva comica americana, che fu per il resto essenzialmente urbana; e tale filone andrebbe meglio esplorato in sede critica. Basti qui ricordare il successo della serie Essanay che fu chiamata delle «Snakeville Comedies», dove Snakeville era un villaggio di fantasia, ambiente fisso di fortunati cortometraggi interpretati da Augustus Carney nei panni di «Alkali Ike» e da William Todd in quelli di «Mustang Pete».
Dopo qualche puntata della serie, Laemmle decise di riorganizzare la sua struttura produttiva ed annullò i contratti di tutti, Laurel compreso, sicché Laurel, dopo esser retrocesso alla "routine" del vecchio varietà, passò alla Pathé o meglio alla Rolin che realizzò con lui cinque "one-reels" per la Pathé.
A capo della Rolin era Hal Roach, il produttore che avrebbe avuto un ruolo decisivo nella carriera di Laurel e Hardy, seguendoli per quasi tutto l'arco della loro attività. Ma nel '18 Roach aveva ancora come nome di richiamo per le comiche Harold Lloyd e l'incontro con Laurel restò un fatto marginale, sicché allo scadere dell'accordo lasciò che questi passasse alla Vitagraph, non più primo attore ma "spalla", dato che la Vitagraph aveva anch'essa il suo

[11] J. McCabe, cit.

nome di cartello, Larry Semon, regista e sceneggiatore oltre che protagonista della sua serie di "two-reels".
La collaborazione con Semon non fu felice. Egli era un esponente della farsa meccanica mentre Laurel già cercava il suo stile piú pensoso e psicologico. In comune avevano forse una sola cosa, la predilezione per le "gags" surrealiste che in effetti distinguevano fortemente la meccanicità semoniana da quella di Sennett. Benché non fosse già un nome famoso, Stan Laurel era comunque ormai abbastanza noto da poter difficilmente comprimersi nella posizione subordinata di una "spalla". (In Italia, per esempio, le comiche del periodo Vitagraph uscirono con la scritta «con Ridolini e Stanlio» a riprova che Laurel era in Europa tutt'altro che sconosciuto). Sembra che Semon rimanesse seccato perché un divo abbastanza in voga all'epoca, Antonio Moreno, vedendo del materiale appena girato dai due aveva giudicato Laurel il migliore. Di conseguenza volle riscrivere la sequenza della fuga dei due evasi per *Scars and Stripes* in modo da eliminare virtualmente ogni possibilità del compagno di farsi apprezzare. La rottura fu ovvia e immediata e Laurel tornò ancora per breve tempo al teatro, abbandonando la California per una intensa "tournée" per il circuito Pantages.
A riportarlo al cinema fu G. M. Anderson (Max Aronson), un tempo celebre eroe di "western" nel personaggio di Broncho Billy e alla fine degli anni '10 producer di comiche per la Metro. L'esperienza non durò a lungo perché Anderson e il comico litigarono con il capo della casa, Luis B. Mayer.
Nel frattempo, Hal Roach aveva perduto Harold Lloyd, messosi in proprio, ed era fallito nei vari tentativi di scoprire e lanciare quel nuovo Chaplin che gli consentisse di battere una volta per tutte il prestigioso primato di Mack Sennet. Riservandosi le cure generali della produzione, Roach aveva a poco a poco abbandonato la regia ponendosi accanto come uomo di fiducia e supervisore ai film un esperto del mestiere, F. Richard Jones, che era stato regista con Sennett. Laurel poteva servire al rinforzo qualitativo della Hal Roach, ma il produttore non pensò a lui come ad un possibile divo, bensí ritenne di poterne sfruttare il talento come "gag man", sceneggiatore e regista, oltre che, s'intende, come attore. Era ciò che maggiormente interessava anche a Laurel.
Roach aveva strappato a Sennett lo scozzese James Finlayson (1887-1953), il quale, dopo l'inevitabile apprendistato sui palcoscenici del "vaudeville", s'era fatto le ossa sullo schermo nelle file dei «Keystone Cops» per raggiungere all'inizio degli anni '20 una posizione sempre piú importante nella produzione del tardo Sennett. Piccolo, magro, calvo, due occhietti vivaci e un enorme paio di baffi neri, Finlayson era il cattivo per antonomasia, bizzo-

so, irascibile, autoritario. Roach pensava di poter imperniare su di lui una serie importante e gli mise a fianco Stan Laurel come "spalla" ed insieme come "gag man". Ma subito il confronto dimostrò come Laurel avesse la statura del protagonista e Finlayson, benché esilarante, non potesse uscire dal ruolo molto definito del caratterista ed ancor meglio dell'antagonista. Pertanto la serie, che rientrava nel piú ampio ciclo delle «Hal Roach Comedies», ebbe presto alla testa Laurel cui Finlayson fece da "spalla". L'affermazione del comico inglese fu tanto buona da persuadere Roach ad intitolargli una nuova serie, le «Stan Laurel Comedies», che ebbe inizio nel 1924, registi Percy Pembroke, Alf Goulding ed altri. Il binomio Laurel-Finlayson non si sarebbe comunque piú infranto e l'iroso scozzese sarebbe rimasto a far da antagonista a Laurel e Hardy fino alla morte.

La carriera di Stan Laurel nel 1926, anno in cui cominciò a formarsi il "team" con Oliver Hardy, poteva ritenersi soddisfacente: malgrado arresti e ritorni al teatro, era giunto ad avere una propria serie di "two-reels" con un produttore importante nel suo genere e che gli lasciava sufficiente mano libera. Tuttavia egli non poteva esser definito un grande comico, pur non avendo nulla del comico "minore".
Magrissimo, il volto estremamente giovanile, quasi infantile (un tocco di infantilismo avrebbe conservato sempre), accentuava la magrezza con colletti esageratamente grandi. Come il Chaplin prima maniera, amava impersonare il giovanotto furbo e dispettoso, spesso maligno, capace di coprire i guai che combinava con una spudorata faccia tosta. In *The Handy Man* (1923) di Bob Kerr, per esempio, dedicava gran parte del suo tempo, come lavorante in una segheria, a far dispetti al padrone (Finlayson) finché questi lo licenziava. In *Collars and Cufes* (1923) di Laff Movie - che si svolgeva per intero in una lavanderia - Stan, per nascondere le frequenti scappatelle al piano di sopra dove giocava a carte con gli amici, si impigliava in disastri sempre maggiori, che culminavano nel generale allagamento della bottega dovuta all'acqua saponosa che fuorusciva dalle lavatrici. Il personaggio di allora non aveva nulla in comune con lo «Stanlio» timido, incerto e piagnucoloso della stagione d'oro del "team". A differenza della maggior parte dei comici, che si presentavano come eroi candidi e sognatori o comunque come ingenui, egli preferiva la strada piú difficile dell'anti-eroe, dell'antipatico, anticipando quella che sarebbe stata la formula fortunata di W. C. Fields. Non seppe tuttavia raggiungere i traguardi dell'altro, perché, «as "unsympathetic" comic, he lacked the depth and the flawlessly refined anti-social qualities of W. C. Fields. He was merely a fresh guy who wasn't

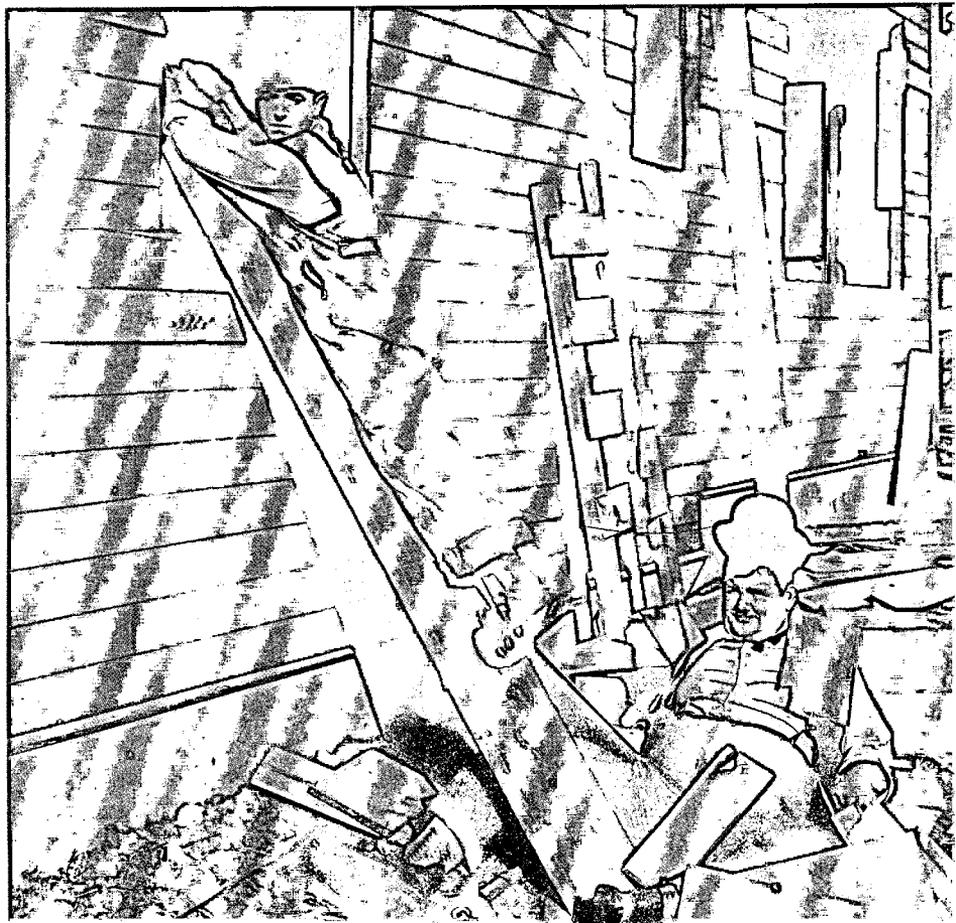
outrageous enough to be continually shocking. And at the same time, he was an enterprising and likeable-looking fellow without any really admirable qualities»[12].

Il personaggio, insomma, non era persuasivo, e difatti Laurel si fece apprezzare soprattutto con un altro tipo di comiche che costituivano puntuali parodie dei film alla moda. *Under Two Jags* (1923) rifaceva il verso a *Under Two Flags* (1922), *Mud and Sand* (1923) a *Blood and Sand* (Sangue e arena, 1922) di Fred Niblo, con Rudy Valentino, *Roughest Africa* (1923) ai film di caccia grossa, *The Soilers* (1923) di Edward Miles Fadman a *The Spoilers* di Lambert Hillyer, e cosí via. Il migliore fu quest'ultimo, dove la grande rissa del film era presa in giro con una battaglia a colpi di cuscino che riempiva la scena di piume. Ma si può far dell'arte con la semplice parodia? Rispondono Borde e Perrin: «On a toutes raisons d'être méfiant à l'égard du pastiche, qui est généralement un aveu conjugué d'admiration et d'impuissance, mais avec Laurel la parodie se situe à un autre niveau: c'est une critique éblouissante des faux chefs-d'oeuvre»[13].

[12] W.K. Everson, cit.

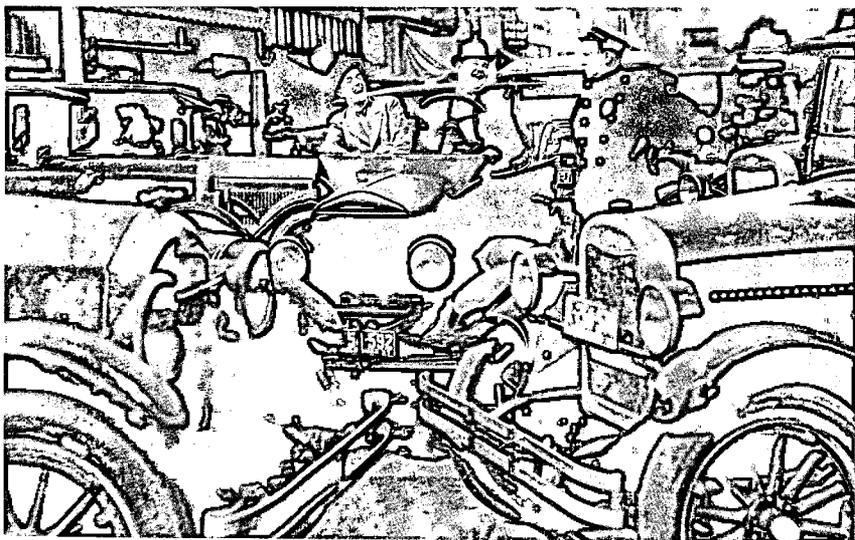
[13] Raymond Borde & Charles Perrin: «Laurel et Hardy», Lyon, «Premier Plan», n. 38, 1965.

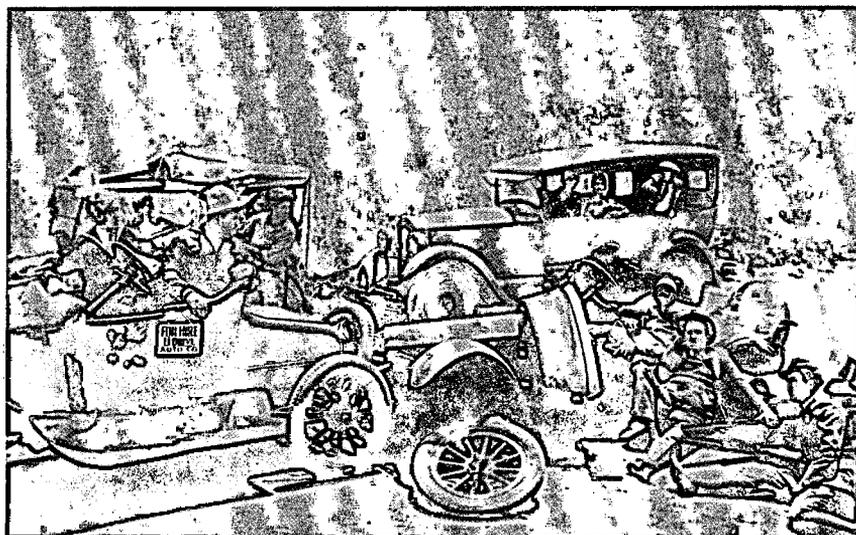
La causa...

Le qualità d'autore apparivano piú evidenti a quel tempo di quelle dell'attore. Certe "gags", anche concepite per altri, uscivano dallo standard delle solite farse. In *Save the Ship* (1923), diretto da Laff Movie ma scritto da Laurel, c'è una situazione-base di deliziosa assurdità: una zattera in mezzo al mare dove Laurel e i suoi amici trascorrono le ore come fossero in una villetta di campagna, avendo perfino il pollaio.
Stan Laurel decise alla fine del '25 di ritirarsi come comico per passare dietro la macchina da presa applicandosi compiutamente alla regia. Roach gli affidò per esempio il "salvataggio" del primo film con Clyde Cook che, passato per le mani di vari registi, s'era rivelato sgangherato ed era stato rifiutato dai distributori. Laurel ebbe l'idea di aggiungervi un prologo ed un epilogo in cui la materia sconnessa veniva proposta tal quale ma come se si trattasse di un film da fare che uno scenarista propone ad un produttore. Diresse poi varie comiche di una ambiziosa serie - le «Hal Roach All Stars Comedies» - in cui Roach aveva scritturato come protagonisti alcuni divi famosi al di fuori del comico, come Lionel Barrymore e Priscilla Dean (aveva tentato perfino di persuadere un maestro come Griffith a firmarne qualche regia).
L'esperimento non fu dei piú riusciti, in quanto nessun divo in vo-

... e l'effetto (*The Finishing Touch*, 1928)

ga - in epoca di ferreo "star system" - avrebbe accettato di "declassarsi" come protagonista di un complemento di programma, sicché egli dovette acconciarsi a scritturare divi in declino ma dal nome ancora sufficientemente popolare oppure chi, per malattia od altro, era momentaneamente libero da contratti importanti. In secondo luogo, l'attore drammatico non era un comico "professionale" e l'operazione di prestigio dava luogo a "two-reels" molto meno divertenti del solito.
Laurel avrebbe continuato nella regia, se un caso non lo avesse riportato a recitare; un caso che, per strana coincidenza, reca il nome di Oliver Hardy. Hardy era stato scritturato per un ruolo di maggiordomo nella "two-reels" *Get'em Young* (1926), regia di Fred L. Guiol, sceneggiatura di Laurel, protagonista Harry Myers. Un paio di giorni prima del primo giro di manovella, Hardy si infortunò cuocendo un pollo e dovette farsi sostituire. La produzione cercò di persuadere uno dopo l'altro due vecchi e popolari caratteristi di Sennett, Charlie Murray e Chester Conklin, ma ne ottenne un rifiuto. Poiché il tempo stringeva, ci si rivolse a Laurel che era il solo, conoscendo il copione ed avendo fatto l'attore per anni, che potesse sostituire Hardy con pochissimo tempo per prepararsi. Laurel fu assai fermo nel rifiutare, non volendo recedere dalla nuova condizione di autore, ma alla fine fu persuaso da Roach che gli aggiunse un premio. In *Get'Em Young* si ha il primo embrione di quello che diverrà il definitivo personaggio di Stan Laurel, timido, incerto, pauroso di tutto; e per la prima volta Laurel sperimenta quel suo piantino infantile, che diverrà il sigillo del suo nuovo tipo.
Agli esordi in Florida con la Lubin - dove, a partire da *Outwitting Dad* (1913), era stato fra gli interpreti di contorno delle comiche di Raymond McKee - aveva fatto seguito per Oliver Hardy (allora si firmava Babe H.) un'attività cinematografica piuttosto intensa ma che non raggiunse mai i risultati significativi di quella di Laurel. Dopo aver partecipato ad un "serial" della Pathé, *New Adventures of Wellingford* (1915), passò alla Vim Pictures, che aveva assorbito la Lubin, dove ottenne un certo spazio anche come protagonista. Piú tardi, apparve ancora di rado in posizione di protagonista, ad esempio nella "two-reels" di Sennett *Crazy to Act*, un modello di "cinema nel cinema": Hardy, finanziatore di un film con "bathing beauties", assisteva alle riprese sulla spiaggia e si dimostrava assai geloso della diva. Nel complesso, però, il comico non riuscí a raggiungere, nella considerazione dei vari produttori con cui lavorò, il rango di un primo attore né volle o seppe crearsi un proprio personaggio. Curiosamente, anzi, colui che sarebbe divenuto in coppia con Stan Laurel il prototipo del bonaccione gioviale, fu impiegato con assiduità per un decennio

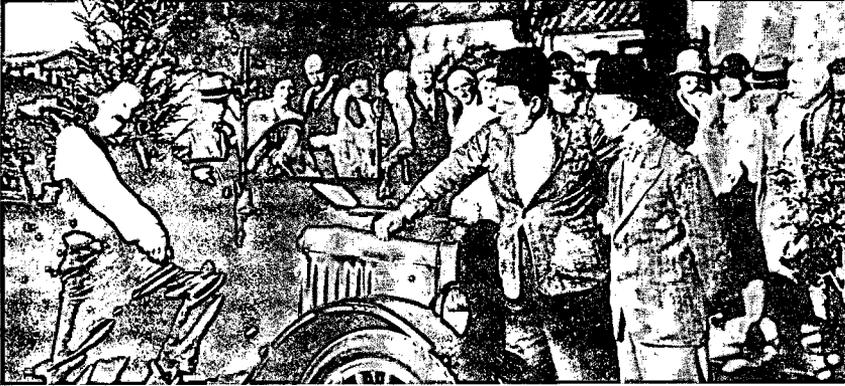
in parti di "villain". Si trattava, è ovvio, di un "cattivo" da burla, «the burlesqued Victorian stage heavy: elegantly dressed, top-hatted, mustachio-twirling, and often in pursuit of the heroine's virtue as energetically as he chased ill-gotten gains»[14]. Talora gli accadde di fare anche il "villain" sul serio, come in alcuni western di W. S. Van Dyke con Buck Jones per la Fox (1920) o in un altro western, *Rex, King of the Wild Horses* (1924) di F. Richard Jones, che serví a metterlo in contatto con quello che sarebbe divenuto l'artefice del suo successo, Hal Roach.
Alla Lubin, Hardy, oltre alle comiche di McKee, aveva interpretato quelle con May Hotaly (1914), con Walter Stull (ciclo «Pokes and Jabbs», 1914-15), con Bobby Ray (*The Paperhanger's Helper*, 1915), con la coppia Harry C. Myers-Rosemary Theby (1914-15), con Kate Price (*Spaghetti à la mode, Charley's Aunt, Artists and Models, The Tramps, Mother's Child* ecc., 1915). In questa fase della sua carriera Hardy fu anche co-protagonista di una serie. Egli faceva parte degli attori fissi di fianco della serie Vim di «Pokes and Jabbs» con Bobbie Burns nei panni di Pokes e Walter Stull in quelli di Jabbs. Quando nel 1918 Burns lasciò la Casa di produzione, il suo posto venne preso da Billy Ruge e la nuova coppia Ruge & Stunt proseguí i personaggi precedenti col diverso nome di «Finn and Haddie», per probabili questioni di copyright legati al dimissionario Burns. Quando anche Stull se ne andò, toccò a Oliver Hardy sostituirlo ed ancora una volta il "team" cambiò insegna per ragioni di diritti. La prima coppia di cui Hardy fece dunque parte fu questa insieme a Billy Ruge rispettivamente come «Plump (Ruge) and Runt (Hardy)». Di questa serie si segnalò una parodia del «Don Quixote», *Dreamy Kniserts* (1916). Fu poi il «partner» di Billy West. Era questi uno sfacciato imitatore di Charlie Chaplin, perfetto nel trucco e nel gesto, calato nel medesimo genere di situazioni, tanto che le sue "two-reels" venivano accolte spesso dal pubblico piú ingenuo come autentiche comiche chapliniane. Grosso e prepotente, mustacchiuto, Babe Hardy rifaceva in pratica l'antagonista del primo Charlie (il giovanotto dispettoso della Keystone), modellando la propria recitazione su quella di Eric Campbell. Ma la personalità "in fieri" di Hardy era in grado talora di affacciarsi staccandosi da ogni imitazione. In *Little Nell* (1916) egli vestiva i panni femminili della giovane prosperosa figlia d'un dentista di paese, la quale, facendo il bagno nel fiume, veniva concupita e poi corteggiata da West che non esitava a rapire il padre pur di ottenere la mano della ragazza. Dall'iniziale rifacimento delle comiche chapliniane si passava ad una parodia densa di umori dei "serials" avventurosi di

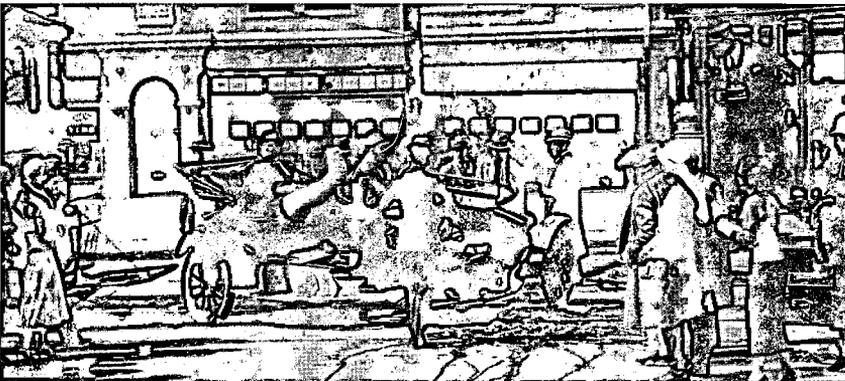
[14] William K. Everson, cit.

Dateci un'automobile e la ridurremo in briciole:
Leave' Em Laughing (1928)...

eroine perseguitate, tipo Pearl White. La creazione del personaggio di Nell, tutta ironica ma non piattamente farsesca, è un piccolo gioiello che mette a punto le qualità interpretative del giovane Hardy. Per un decennio accadrà cosí. Egli accetterà tutte le parti, si presenterà a volto nudo, con tutta la sua giovinezza, oppure gravato di truccature volutamente esagerate, ma a poco a poco, pur senza creare il personaggio definitivo, metterà a punto il suo stile, comporrà in unità espressiva il gesto e lo sguardo. Seguendo il suo "partner" Billy West ed il regista Arvid Gillstrom, si trasferí nel 1918 a Hollywood, dove lavorò a fianco di altri comici, alla King Bee Studios prima e alla L-Ko poi. In *The Chief Cook* (1919) era un operaio a cui, mentre mangia alla mensa d'un campo di lavoro, scoppia un triplo sandwich in mano, con conseguente arrabbiatura ed inseguimento del malcapitato cuoco, il modesto comico australiano Clyde Cook. Pur in un ruolo formalmente di "villain", qui si delinea abbastanza bene l'«Ollie» del periodo successivo. Innanzi tutto, lo scoppio non è impreveduto, e lo spettatore ride proprio perché se l'aspetta. Ma il bello è che se l'aspetta anche Hardy, ed è divertente il suo atteggiamento infantile indeciso fra il timore che gli scoppi il sandwich e la golosità che lo spinge a rischiare.
Seguirono due cicli di comiche con Jimmy Aubrey: il primo, di dodici, diretto da Noel M. Smith, il secondo, di dieci, da Jesse Robbins (1919-21). Le carriere separate di Laurel e Hardy attraversarono curiosi punti di congiunzione. Si erano incontrati nel 1917

.... *Two Tars* (1928) ...

in una comica isolata, *Lucky Dog*, nella quale Hardy era un rapinatore che derubava Laurel. Negli anni '20 ambedue lavorarono a lungo con Larry Semon, ma la collaborazione di Hardy fu senz'altro piú felice di quella di Laurel, tant'è che Semon gli offerse talvolta la co-regia (non è quindi impossibile che Hardy abbia diretto Laurel). In *Golf* (1922) egli abitava l'appartamento sottostante a quello di Semon, il quale, giocando a golf in casa, dopo aver messo a soqquadro il proprio soggiorno sprofondava in quello di Hardy. Ne nasceva una lite ed un inseguimento, finchè «Babe» non truccava una bomba da palla da golf. Larry Semon volle accanto a sé Hardy anche nei lungometraggi, e lo si apprezzò in particolare nel delicato *The Wizard of Oz*, dove era un rozzo giovanotto di campagna. Anche Buster Keaton scritturò Oliver Hardy per un suo lungometraggio, *The Three Ages* (1923), dove interpretò un arrogante uomo delle caverne.
Gli spettatori cominciarono ad accorgersi che, sotto la grinta del duro, emergeva un personaggio tutto diverso e piú adatto alle corde interpretative dell'attore. «The way he manipulated his rotund form, his florished, and his jovial gallantry made him all too likeable a heavy»[15]. Malgrado ciò, i produttori continuarono a sfruttarlo come "cattivo", anzi Hal Roach, col quale fu sotto contratto dal 1924 in poi, sembra fosse particolarmente lieto di avere un caratterista comico che potesse, all'occorrenza, fare altrettanto bene il "duro" nei film d'avventure.

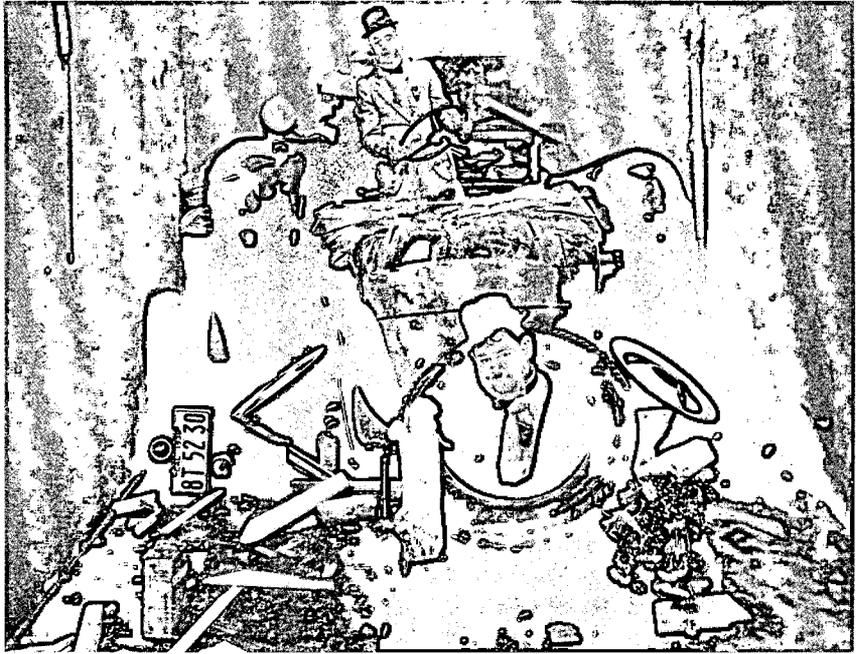
[15] W. K. Everson, cit.

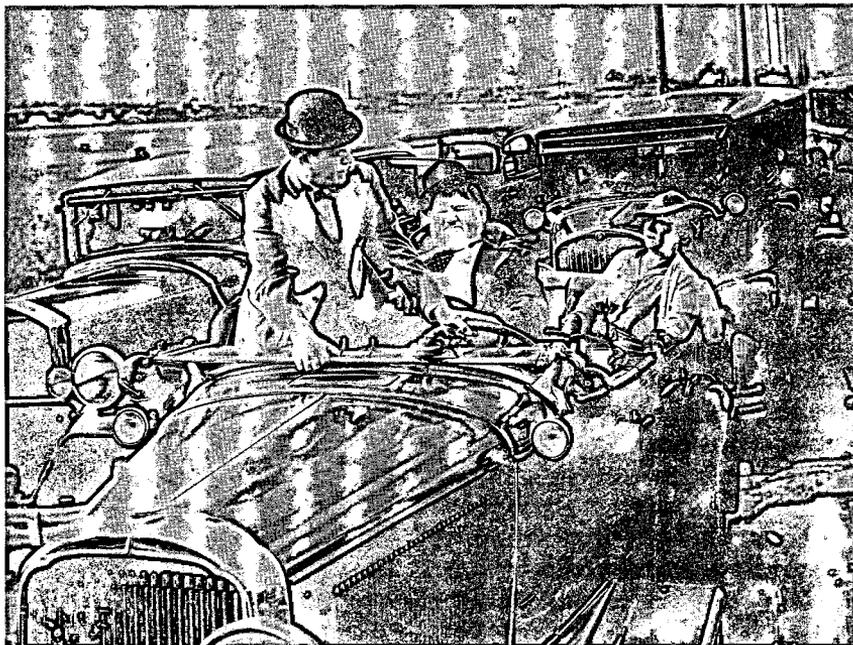
Nel 1927 Hal Roach aveva da tempo sia Stan Laurel che Oliver Hardy sotto contratto, apprezzando in fondo dell'uno e dell'altro soprattutto la versatilità, grazie alla quale il primo poteva fare lo scenarista, il "gagman" e l'attore ed il secondo l'attore in ruoli sia comici che seri. Benché oggi retrospettivamente possano apparire comiche del "team" anche le primissime del '27, in realtà per quasi tutto quell'anno i due comici ebbero delle parti nelle stesse "two-reels" ma non sempre ne furono i protagonisti né c'era nell'impostazione dei loro personaggi qualcosa che li apparentasse come amici o compari, secondo quanto invece sarebbe accaduto in seguito.
Il '27 fu comunque l'anno decisivo per la loro carriera. Prescindendo da *Forty-Five Minutes from Hollywood,* che era soltanto un documentario promozionale della casa Roach con rapide apparizioni di tutti i suoi divi (salvo Chase e con un inedito Laurel con i baffi) e prescindendo anche da *Duck Soup*, dove la presenza di Hardy era brevissima, il vero esordio insieme avvenne in *Slipping Wives.* La comica faceva parte di quella serie «All Stars» con cui Roach si illudeva di dare prestigio ai complementi di programma chiamando ad interpretarli divi di richiamo. La "two-reels" era stata scritta da Stan Laurel in funzione di Priscilla Dean, attrice già in declino (sarebbe morta di lí a poco) ma fino a poco tempo prima protagonista di film avventurosi e drammatici di rilievo, spesso a fianco di Lon Chaney. Dovevano farle contorno altri due interpreti di tutto rispetto, l'inglese Herbert Rawlinson, dalla raffinata eleganza, e l'italiano Albert Conti, che stava percorrendo a Hollywood le tappe di una discreta carriera a causa del tipo aristocratico che lo rendeva adatto al cinema di ricco ambiente borghese. Allorché il lavoro di sceneggiatura era già avanti, il supervisore alla produzione, F. Richard Jones, pregò Laurel di aggiungere anche una parte per sé, modificando l'impianto narrativo già stabilito. Laurel, che ormai si sentiva esclusivamente un autore, rifiutò ma ancora una volta Roach seppe usare persuasivi argomenti di natura finanziaria per convincerlo, riportandolo per sempre alla recitazione.
La vicenda si fondava su un finto triangolo sentimentale. La Dean, moglie trascurata di Rawlinson, si metteva d'accordo con Laurel, un uomo di fatica, per ingelosire il marito. La sera arrivava quindi in casa Stan presentato come uno scrittore illustre e la Dean se ne faceva sfacciatamente corteggiare di fronte agli occhi allibiti di Conti, un altro ospite della coppia. Nel secondo rullo, la comica assume un ritmo esagitato tipico delle farse sennettiane con inseguimenti nelle camere da letto che ricordavano molto anche il teatro francese di "vaudeville" da cui lo stesso Sennett aveva preso le mosse. Stan Laurel era il vero protagonista, in un

... *Big Business* (1929) ...

... *The Stolen Fools* (1931) ...

... *County Hospital* (1932) ...

personaggio abbastanza audace da un lato, come il suo di qualche anno prima, e tuttavia, dall'altro, con una fondamentale nota di imbarazzo. Per vincere tale imbarazzo, si esibiva davanti agli ospiti in alcune godibili imitazioni (che suscitavano però il gelo degli astanti). Hardy, ben lungi dal costituire coppia con Laurel o di esserne la "spalla", faceva il maggiordomo pieno di sé, sgarbatissimo con il giovanotto imbroglione.
Per comprendere come potesse maturare bene quello spirito comune che avrebbe retto l'unità della coppia bisogna considerare che lo staff di queste comiche di Hal Roach era quasi sempre lo stesso e molto affiatato. Era costituito da Jones naturalmente, come uomo di fiducia del produttore, da Guiol, regista, da H.M. Walker, autore delle spiritose e talvolta bizzarre didascalie, da George Stevens, direttore della fotografia di grande eleganza (superiore allo standard medio degli operatori di "two-reels") come sarebbe stato poi un regista di grande eleganza (e Guiol ne avrebbe seguito la carriera facendogli da scenarista ed aiuto). A costoro va aggiunto come supervisore e soggettista Leo McCarey, incline alla commedia di situazioni e alla rifinitura del personaggio, uno dei talenti piú vivi della produzione Roach.
Anche il seguente *Love'Em and Weep* era in sostanza impostato su Laurel, il quale, se formava coppia con qualcuno, lo faceva con James Finlayson, suo socio d'affari nella storia, mentre Hardy, truccato con baffoni, appariva marginalmente nella seconda bobina come ospite in un ricevimento. Durante il sonoro, Roach realizzò dei "remakes" di queste prime comiche lasciando Laurel nel medesimo ruolo e spostando Hardy a un ruolo di primo piano. Dopo *Why Girls Love Sailors* - dove Laurel si traveste da biondina per farsi corteggiare da Hardy e distoglierlo dalla fidanzata che egli ha rapito (qui il rapporto fra i due è di antagonisti) - e *With Love and Hisses,* una delle tante prese in giro della vita militare, con Finlayson ufficiale, Hardy terribile sergente e Laurel soldato semplice, un sicuro punto d'arrivo è *Sailors Beware.* Siamo ormai fuori dalla vecchia comica raffazzonata dove contano solo le "gags" e tutto il resto - soggetto, sceneggiatura, allestimento scenografico - è di terza mano. *Sailors Beware,* pur non superando la normale misura di venti minuti, è concepito come un vero e proprio film per varietà di ambienti, numero di personaggi, struttura narrativa omogenea e compatta. I due, benché chiaramente in primo piano, interpretano ancora personaggi separati, collegabili al tipo bizzoso e aggressivo dello Stan del primo periodo e al "villain" elegante e galante dell'Oliver di ieri. La vicenda, tinta di giallo, si basa sulle imprese di una coppia di lestofanti, un nano travestito da bambino e la sua complice, il tipo della vamp di lusso (Anita Garvin). Stan è un taxista imbarcato per

errore su un transatlantico e costretto a fare il cameriere per pagarsi il viaggio, mentre Ollie è il commissario di bordo, soprattutto occupato nel corteggiare le belle passeggere. Fra i due c'è una naturale animosità ma non si può dire che il racconto viva su un loro rapporto. Tuttavia una comica siffatta era il veicolo migliore perché ci si accorgesse che le qualità dell'uno e dell'altro potevano amalgamarsi in una vera e propria coppia.
Do Detectives Think? (1927) è la prima "two-reels" concepita espressamente per sperimentare la loro fusione in "team". Diciamo sperimentare, perché è evidente che Roach, deluso da troppe serie che avrebbero dovuto rivelarsi eccezionali e non erano uscite dalla normalità, andava per gradi[16]. Il film, perciò, faceva ancora parte delle «Hal Roach Comedies», ma Laurel e Hardy impersonavano per la prima volta due compari e precisamente due guardie del corpo privato che un giudice assumeva per difendersi dalle minacce di morte d'un assasino evaso; quest'ultimo, però, era già nella casa come nuovo maggiordomo. La situazione offre ai "gagmen" molte occasioni comiche, prendendo per il bavero i film di "suspense" allora in voga. Per la prima volta i due si presentavano col cappello duro a bombetta e le pettinature (Stan capelli a spazzola con alto ciuffo e Ollie frangetta sulla fronte e baffetti) che li avrebbero distinti d'ora in poi. (Altra piccola caratteristica: Laurel avrà d'ora in poi cravatta a farfalla e Hardy lunga). Ricollegandosi al contrasto fra l'ambientazione antica e le situazioni modernissime di una famosa comica di Chaplin, *His Prehistoric Past,* nonché del citato lungometraggio di Keaton *The Three Ages,* l'ultima "two-reels" con la coppia realizzata da Roach per la Pathé si ispirava all'età della pietra: *Flying Elephants* (1927) di Frank Butler. L'azione viveva di piccole "gags" senza un vero impatto narrativo e Laurel e Hardy, in ruoli ben differenziati, avevano modo di recitare insieme soltanto a fine, sicché sembrava di tornare al periodo precedente alla nascita del "team". Forse si deve a ciò se il produttore lasciò il breve film nel cassetto, tirandolo fuori solo qualche tempo dopo. Eppure, al dilà della fragilità di struttura, la "two-reels" era permeata d'umcrismo assai fine, mediante il quale i personaggi ormai definiti dei due comici si calavano senza nulla perdere delle loro caratteristiche in un contesto tanto insolito. (Da ricordare per tutte la sequenza di Stan che pesca nel laghetto stendendo i pesci a colpi di clava).
Con la fine del 1927 Hal Roach lasciò la Pathé e stabilí un accordo con una delle case piú importanti di Hollywood, la Metro-Goldwyn-Mayer. Pur rimanendo nell'ambito dei complementi di programma, il mutamento era vantaggioso, perché le comiche di

[16] Nello stesso 1927, infatti, fu realizzata ancòra una «two-reels» con il solo Stan Laurel, *Should Tall Men Marry?,* i cui altri interpreti erano Theodore Van Eltz e Stuart Holmes.

...*Blockheads* (1938) ...

Roach sarebbero state distribuite insieme a lungometraggi di forte richiamo commerciale da un'insegna - come quella contraddistinta dal leone ruggente - che era in grado di raggiungere l'intero mercato mondiale. *Sugar Daddies* riformava ancora provvisoriamente il duo Laurel-Finlayson non proponendo nulla di nuovo. Finlayson era un magnate del petrolio, Laurel il suo avvocato e Hardy il suo maggiordomo. Laurel ancora una volta si truccava da donna, con il medesimo trucco da biondina di *Why Girls Love Sailors.* L'unico elemento interessante era fornito dal Luna Park dove si svolgeva per tre quarti l'azione. Assieme a Finlayson e a Charlie Chase essi fecero poi una breve apparizione come "guest stars" in *Call of the Cuckoo,* una comica di Clyde Bruckman, supervisionata da McCarey, con Max Davidson, facente parte di quella che potremmo definire una serie di comiche "ebraiche", intendendo l'aggettivo senza alcun sottinteso razzista. Davidson, infatti, rifacendosi con ogni probabilità ad archetipi teatrali, prendeva ad oggetto la comunità ebraica e le sue figure tipiche come altri facevano per altre comunità di immigrati (si pensi a Chico Max che avrebbe impersonato sempre l'italiano). In *Call of the Cuckoo* la ricerca di una nuova casa da parte di Max era pretesto per un racconto alquanto dispersivo pur non mancando talune "gags". Ad un certo punto, affacciandosi ad una finestra che dà

...*Our Relations* (1936), con Daphne Pollard

su un manicomio, egli si vede riverito da quattro alienati in abbigliamento bizzarro che sono appunto Finlayson, Chase, Laurel e Hardy.
È solo a questo punto, alla fine del 1927 dopo una decina di "two-reels" in cui Laurel e Hardy erano apparsi insieme, che Hal Roach convocò esercenti e giornalisti per annunciare la costituzione del "team" e la creazione di un apposita serie di comiche ad essi intitolata: «Stan Laurel and Oliver Hardy Comedies». Essi avrebbero mantenuto da allora in poi i loro nomi anche come nomi dei loro personaggi, chiamandosi col diminutivo «Stanley» (ma spesso anche «Stan») e «Ollie», che diverranno in Italia, per ovvia traduzione, «Stalio e Ollio»[17] ma saranno conosciuti anche come «Cric e Croc» o piú semplicemente come «il Grasso e il Magro». (Va notato che anche molti attori che lavoravano con loro mantenevano spesso i propri nomi per i rispettivi personaggi, basti pensare a Finlayson e a Charlie Hall).

Benché il primo "short" della nuova serie presentato al pubblico fosse un altro, il primo ad essere realizzato fu *Putting Pants on*

[17] I nomignoli di «Stanlio» e «Ollio» furono adoperati dai due comici durante il sonoro anche nell'originale americano nel film *The Devil's Brother* (Fra Diavolo), dato che l'azione era ambientata in Italia e italiani erano i personaggi.

Philip. Produttore e distributori si trovarono d'accordo nel posporne l'uscita perché non appariva il piú adatto a lanciare la nuova coppia: Stan Laurel infatti vi occupava un deciso ruolo di preminenza, specie nella prima parte, rispetto a Hardy. Si direbbe che nel momento in cui i due attori avevano preso coscienza della possibilità di unirsi stabilmente, volessero un'ultima volta misurare la propria diversità. Già nell'abbigliamento, essi tornavano indietro a quando non avevano ancora una "mise" caratteristica; anzi, proprio sulla diversità dell'abbigliamento era giocata la situazione fondamentale del racconto. Hardy era J. Piedmont Mumblethunder, un dignitoso americano in elegante abito estivo e cappello di paglia che andava ad accogliere Philip (Laurel) un suo nipote scozzese. Si immagina il suo imbarazzo quando il giovanotto, che non s'è mai mosso dal suo guscio, sbarca dalla nave in berretto e sottana scozzese attirando su di sé la curiosità e l'ilarità dei passanti. In fretta, quindi, il dignitoso zio lo porterà da un sarto per fargli fare i regolamentari calzoni. La struttura narrativa è semplice e non scevra di ripetizioni o allungamenti che genererebbero vuoti o pause di noia se non fossero voluti in funzione di una comicità fondata sulla pantomima e sul lento approfondimento di una situazione, secondo una formula che rimarrà tipica del "team"

Anziché *Putting Pants on Philip,* la prima comica ad uscire fu *The Second Hundred Years* di Fred Guiol, storia di un'evasione dal carcere che si sviluppa in una direzione originale: i due fuggitivi infatti rientrano nella prigione sotto le mentite spoglie di illustri ospiti francesi in visita alle istituzioni carcerarie statunitensi.

Se il film appartiene, come altri del periodo, al filone dei racconti complessi per struttura, numero dei personaggi e ricostruzioni ambientali, il seguente *Hats Off* di Hal Yates è rigorosamente concentrato su un'unica situazione ed un unico ambiente. Si tratta infatti degli inconvenienti che capitano a Laurel e Hardy nel trasportare lungo una stretta strada in salita una pesante lavatrice: un'idea-base che, rielaborata, fornirà l'ossatura d'una delle piú riuscite comiche sonore, *The Music Box.* Ma senza dubbio i risultati piú interessanti Laurel e Hardy li conseguono in questo periodo in quegli "shorts" - a partire dal citato *The Battle of the Century* - che decrivono lo sviluppo di elaborate vendette, di distruzioni coscienti. Qui infatti si può abbandonare il ritmo esagitato insegnato al cinema a due rulli da Mack Sennett per approfondire in tutta la sua peculiarità lo schema di una risata fondata sul tempo "rallentato", sulla previsione di ciò che accadrà in luogo dell'imprevisto, sulla reazione sempre precisa di ciascun personaggio al medesimo evento a misura del proprio carattere, della propria tipologia. *The Finishing Touch* (1928) di Clyde Bruckman, do-

In mutande, con dignità *(You're Darn Tootin',* 1928)

ve essi, muratori, distruggono pezzo per pezzo una casa di legno appena costruita, oppure *Two Tars* (1928) di James Parrott, in cui riducono in briciole un auto in seguito a una lite, restano dei classici.
Nelle comiche "coniugali", invece, Laurel e Hardy mettono a punto soltanto dei primi risultati, che andranno poi rielaborati e perfezionati negli anni del parlato. *We Faw Down* (1928), ad esempio, riprendeva il motivo fondamentale di una comica sennettiana, *Ambrose's First Falsehood* (1914), senza uscire dalla raccolta di "gags" non risolte in racconto omogeneo, mentre il lungometraggio *Sons of the Desert* costituirà per lo spunto proposto dal cinema di Sennett un approdo definitivo.
Comunque, non sono soltanto le "two-reels" di vendetta e distruzione quelle da ricordare. *Double Whoopee* (1929) di Lewis Foster, per esempio, è un buon esempio di film elaborato anche dal punto di vista narrativo pur nella consueta misura dei venti minuti. I due attori lavorano in un grande albergo, il che offre il pretesto di una parodia intelligente di certi film di lusso altoborghesi, con il solito principe azzurro europeo in sfavillante divisa militare plausibilmente modellato sugli ufficiali cinematografici di Erich von Stroheim. (In questa "two-reels" fa la sua prima rilevante ap-

parizione una significativa attrice della Hollywood degli anni '30, Jean Harlow).
È interessante notare che le comiche del "team" venivano realizzate negli studios di Roach in modo un po' diverso dai film normali. Anziché raggruppare tutte le riprese in un singolo ambiente o in un singolo esterno, come si usa, in modo da abbreviare i tempi di lavorazione, esse venivano girate secondo la continuità della sceneggiatura, ritornando quindi nel caso due o piú volte nella stessa stanza o negozio o strada ecc. Questo metodo era ovviamente più costoso del solito, ma consentiva la maturazione sul set giorno dopo giorno dalla particolare comicità dei due attori fatta di tempi lunghi e di riflessione anziché di azione rapida ed esagerata. «We realized than, for *us,* we really had to go from one gag to another naturally, gang number two frequently springing out of gag number one». Lo ricorda George Marshall, che fu il regista di alcune fra le migliori "two-reels" mute del "team". «So there was a natural evolution there in the Laurel and Hardy pictures we did. They grew organically. Of course one *could* shoot out of sequence and make the tie-ins later if one so desired, but it was more fun doing it the direct way we did - growing sequence by sequence. That is why I think those pictures, for all their incredibilities, are so natural. And having Babe and Stan in them made them so good»[18].

Nel 1927 il cinema aveva cominciato a parlare. Alcune "two-reels" di Laurel e Hardy ebbero, dal 1929, una doppia versione, muta e parzialmente sonora (effetti e musica). È il caso di *Liberty,* e di *Wrong again,* mentre alla versione muta di *Berth Marks,* di *Men O'War,* di *A Perfect Day* corrispose un'integrale versione sonora. Contrariamente a quanto si può ritenere oggi, il parlato aveva per il grande pubblico un'assai minor capacità di richiamo degli effetti sonori, anche per le imperfette apparecchiature di registrazione dei dialoghi. Cosí in *Men O'War* il tintinnio delle monetine che escono a cascatella sul pavimento da una "slot-machine" raggiunge un impatto con lo spettatore piú forte e decisivo del dialogo che lo ha preceduto. La sequenza è tutta costruita in funzione di quel tintinnio, sicché la contemporanea versione muta dovette risultare meno divertente. Laurel e Hardy sono due marinai in licenza che passano un pomeriggio di festa con due ragazze. Vorrebbero far loro impressione ma non posseggono che pochi centesimi. Allora «Ollie» invita le fanciulle al bar e, preso da parte il compagno, lo informa che non ne ha abbastanza di soldi per quattro consumazioni, sicché Laurel dovrà dire di non aver

[18] Testimonianza di George Marshall riportata testualmente in «Laurel & Hardy», cit.

voglia di nulla. Ma Laurel dopo aver vigorosamente assentito ordina anche per sé. Hardy lo prende da parte e gli ripete la preghiera di non prendere niente, l'altro di nuovo fa segno di aver capito, rientrano nel bar e come prima torna ad ordinare. I due comici riescono a reggere la situazione a lungo, con una ripetizione di sei o sette volte che il pubblico ormai si aspetta e da cui scaturisce ogni volta la risata. Alla fine, Hardy, disperato, ed insieme cinicamente disinvolto, prende a braccetto le due ragazze e lascia Laurel a pagare. Questi ha una sola monetina in mano, del tutto inutile: la infila nella "slot-machine" e vince, pagando cosí abbondantemente il conto.
Con *Unaccustomed as We Are* (1929) di Lewis Foster, Hal Roach rinuncia alla doppia versione e realizza soltanto "two-reels" interamente sonore e parlate. Un'altra era del comico comincia, ma, a differenza di altri loro colleghi, Laurel e Hardy ne trarranno vantaggio accrescendo la loro popolarità e arricchendo ulteriormente il loro stile.

FILMOGRAFIA

I - *Il periodo muto*

a) **Stan Laurel**

1917 **Nuts in May** — **r.**: Robin E. Williamson — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Nestor (due rulli).

A Lucky Dog — **r.**: Jess Robbins (v. Stan Laurel e Oliver Hardy).

1918 **Hickory Hiram** — **s.**, **sc.** e **r.**: Edwin Frazee — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Nestor — **d.**: Universal.

Phoney Phots — **s.**, **sc.** e **r.**: Edwin Frazee — **int.**: Stan Laurel, Rena Rogers, Neal Burns — **p.**: L-KO (due rulli).

Whose Zoo? — **s.**, **sc.** e **r.**: Craig Hutchinson — **int.**: Stan Laurel — **p.**: L-KO (due rulli).

No Place Like Jail — **p.**: Hal Roach per la Rolin — **d.**: Pathé.

Huyns and Hyphens — **r.** e **s.**: Larry Semon — **int.**: Larry Semon, Stan Laurel, Billy McCall, Peter Gordon — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Just Rambling Along — **int.**: Stan Laurel, Clarine Seymour, Bud Jamison — **p.**: Hal Roach per la Rolin — **d.**: Pathé.

Bears and Bad Men — **s., sc.** e **r.**: Larry Semon — **int.**: Larry Semon, Stan Laurel, Billy McCall, Frank Alexander, William C. Hauber — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Frauds and Frenzies — **s., sc.** e **r.**: Larry Semon — **int.**: Larry Semon, Stan Laurel — **p.**: Vitagraph (due rulli).

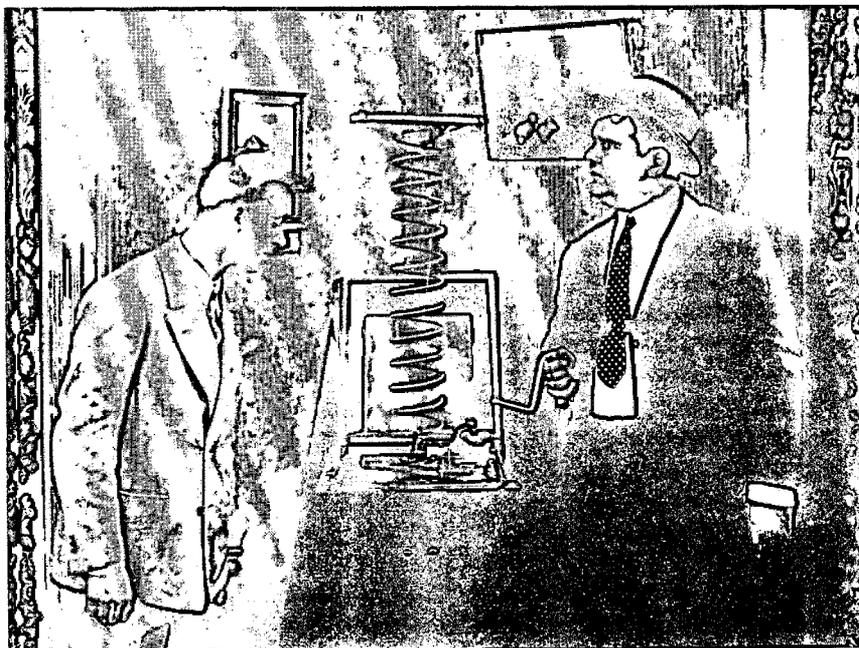
It's Great to Be Crazy — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Nestor — **d.**: Universal.

1919 **Do You Love Your Wife?** — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach per la Rolin — **d.**: Pathé.

Hustling for Health — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach per la Rolin — **d.**: Pathé.

Hoot Man (o **Hoot Mon**) — **r.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Marie Mosquini, Frank Terry, Bud Jamison — **p.**: Hal Roach per la Rolin — **d.**: Pathé.

1921 **The Rent Collector** — **s., sc.** e **r.**: Larry Semon e Norman Taurog — **int.**: on, Stan Laurel, Frank Alexander, Norma Nichols — **p.**: Vitagraph (due rulli).

1922 **The Egg** — **int.**: Stan Laurel — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (due rulli).

La boite à surprise (*Their Purple Moment*, 1928)

The Week-end Party — **r.**: Gil Pratt — **int.**: Stan Laurel — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (due rulli).

Mud and Sand — **r.**: Gil Pratt — **int.**: Stan Laurel, Mae Laurel, Julia Leonard, Leona Anderson, Sam Kaufman, Wheeler Dryden — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (tre rulli).

The Pest — **int.**: Stan Laurel — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (due rulli).

1923 **When Knights Were Cold** — **r.**: Frank Fouse — **int.**: Stan Laurel — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (due rulli).

The Handy Man — **r.**: Bob Kerr — **s.**: Bob Manson — **int.**: Stan Laurel — **p.**: G.M. Anderson per la Amalgamated — **d.**: Metro (due rulli).

The Noon Whistle — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (serie «Hal Roach Comedies»).

White Wings — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Under Two Jags — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (serie «Hal Roach Comedies»).

Pick and Shovel — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Collars and Cuffs — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Kill or Cure — **r.**: Percy Pembroke — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Katherine Grant, Noah Young, Roy Brooks, Eddie Baker — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Gas and Air — **r.**: Percy Pembroke — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Oranges and Lemons — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Katherine Grant, Roy Brooks, George Rowe — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Short Orders — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Marie Mosquini, Snub Pollard, Bud Jamison, Clyde Cook — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

A Man About Town — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel e James Finlayson — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Roughest Africa — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Frozen Hearts — **r.**: Jay A. Howe — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

The Whole Truth — **int.**: Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **p.**: Hal Roach — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Save the Ship — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel e Marie Mosquini — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

The Soilers — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, James Finlayson, Ena Gregory — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Scorching Sands — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Mother's Joy — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

1924 **Smithy** — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, James Finlayson, George Rowe, Landers Stevens — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Postage Due — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Zeb Vs. Paprika — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Brothers under the Chin — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, James Finlayson — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Near Dublin — **r.**: Ralph Cedar — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, James Finlayson, Ena Gregory — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Rupert of Hee-Haw — **r.**: Percy Pembroke — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Billy Engle, James Finlayson, Sammy Brooks, Ena Gregory — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

The Wide Open Spaces — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Billy Engle, Charles Dudley, Al Forbes, James Finlayson, Mae Lourd, Ena Gregory, Jack Ackroyd, Ben Rowe, Vera White, Betsy O'Brian, Wida Woodman — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Giochi proibiti (*Habeus Corpus*, 1928)

Short Kilts — **r.**: George Jeske — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Mixed Nuts — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Samuel Bischoff (due rulli).

Madam Mix-up — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 1).

Detained — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 2).

Monsieur Don't Care — **r.**: Percy Pembroke — **s.**: Monte Brice e Lou Lipton — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 3).

West of Hot Dog — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel e Lew Meehan — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 4).

1925

Somewhere in Wrong — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: F.B.O. (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 5).

Twins — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 6).

Pie-eyed — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 7).

The Snow Hawk — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 8)

Navy Blue Days — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel — **p.**: **Joe Rock per la Standard** — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 9).

The Sleuth — **r.**: Percy Pembroke — **int.**: Stan Laurel, Alberta Vaughan, Glen Cavender — **p.**: Joe Rock per la Standard Cinema — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 10).

Yes, Yes, Nanette — **superv. r.**: F. Richard Jones — **r.**: Stan Laurel e Clarence Hennecke — **s.**: Hal Roach — **int.**: James Finlayson, Oliver Hardy, Lyle Tayo, Sue O'Neill, Grant Gorman, Jack Gavin e il cane Pete — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Dr. Pyckle and Mr. Pride — **r.**: Percy Pembroke — **s.**: parodia di «The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde» di Robert L. Stevenson — **int.**: Stan Laurel — **p.**: Joe Rock per la Standard Cinema — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 11).

Half a Man — **r.**: Harry Sweet — **int.**: Stan Laurel, Blance Payson — **p.**: Joe Rock per la Standard Cinema — **d.**: David O. Selznick (due rulli - serie «Stan Laurel Series» n. 12).

Unfriendly Enemies — **r.**: Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: James Finlayson — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Moonlight and Noses — **r.**: Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Clyde Cook, Fay Wray, Tyler Brooke, James Finlayson — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

1926 **Wandering Papas** — **r.**: Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Clyde Cook — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Enough to Do — **superv. r.**: F. Richard Jones — **r.**: Stan Laurel — **int.**: Clyde Cook, Tyler Brooke, Sue O'Neill, Oliver Hardy — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé.

Madame Mystery — **r.**: Richard Wallace e Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Theda Bara, Tyler Brooke, James Finlayson, Oliver Hardy, Fred Malatesta — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Never too Old — **r.**: Richard Wallace e Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Claude Gillingwater, James Finlayson, Vivien Oakland, Tyler Brooke — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

The Merry Widower — **r.**: Richard Wallace e Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Ethel Clayton, James Finlayson, Tyler Brooke, Jerry Mandy, Charley Chase — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Wise Guys Prefer Brunettes — **r.**: Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: James Finlayson, Helen Chadwich, Tyler Brooke — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Atta Boy — **r.**: Edward H. Griffith — **s.**: Charles Horan e Alf Goulding — **int.**: Monty Banks, Stan Laurel, Virginia Bradford, Ernie Wood, Fred Kelsey, Virginia Pearson, Henry A. Barrows, Earl Metcalf, Mary Carr, Jimmie Phillips — **p.**: Pathé (lungometraggio - 6 rulli).

Get 'em Young — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Fred L. Guiol — **did.**: H.M. Walker — **s.**: Hal Roach — **int.**: Harry Myers, Stan Laurel, Eugenie Gilbert, Max Davidson, Charlotte Mineau, Fred Malatesta, Ernie Wood — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

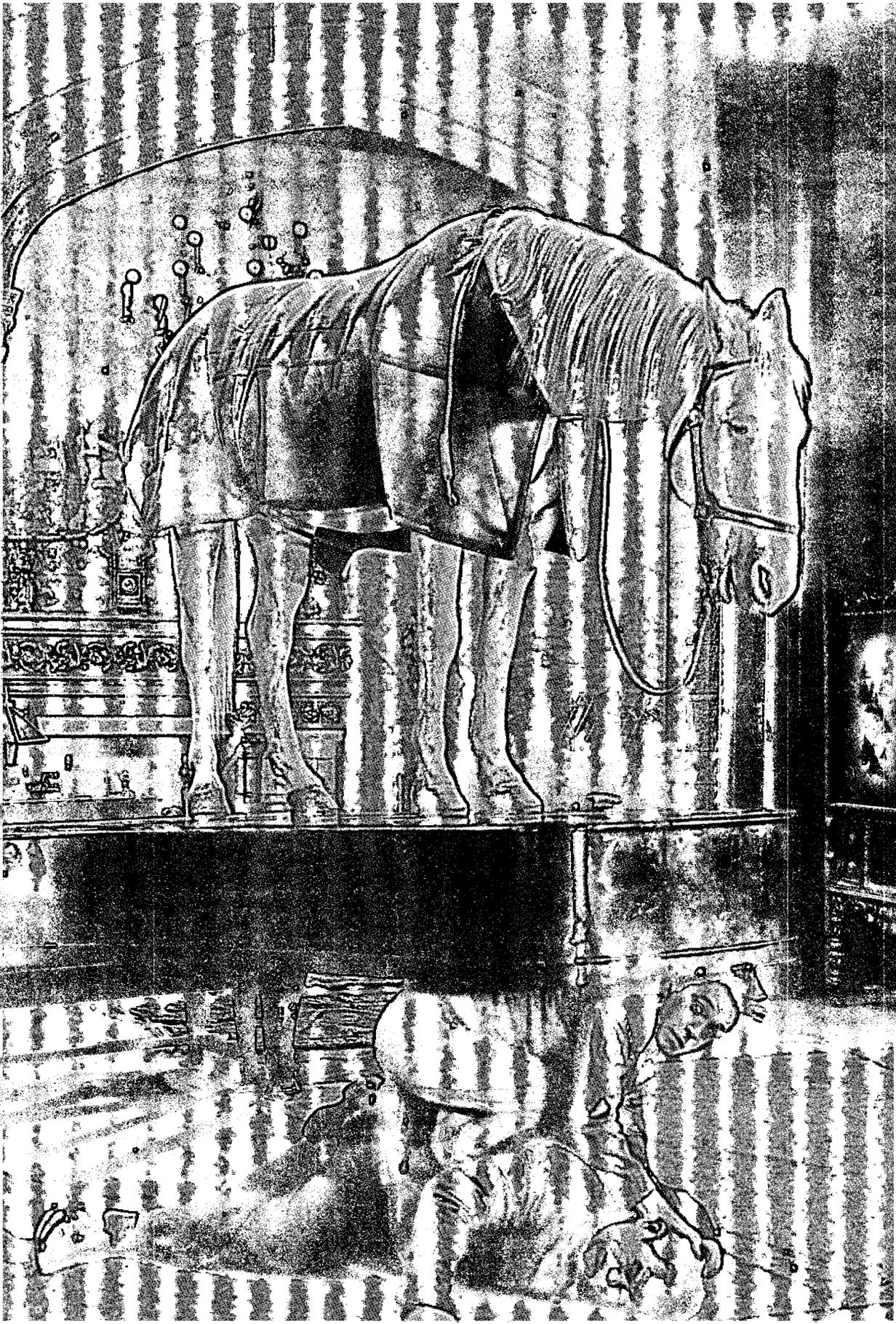
Raggedy Rose — **r.**: Richard Wallace e Stan Laurel — **s.**: Hal Roach — **int.**: Mabel Normand, Carl Miller, Max Davidson, James Finlayson, Anita Garvin, Laurie La Varnie — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

On the Front Page — **r.**: James Parrott — **s.**: Hal Roach — **int.**: Lillian Rich, Stan Laurel, Tyler Brooke, Bull Montana, Edward Davis, Leo White — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

1927 **Seeing the World** — **superv. r.**: F. Richard Jones — **r.**: Robert McGowan — **s.**: Hal Roach — **int.**: la Our Gang, Stan Laurel, James Finlayson — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Eve's Love Letters — **r.**: Leo McCarey — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Agnes Ayres, Forrest Stanley, Jerry Mandy — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Now I'll Tell One — **r.**: James Parrott — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, Agnes Ayres, Forrest Stanley, Jerry Mandy — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

Equus *(Wrong Again, 1929)* ▶

1928 **Should Tall Men Marry?** — **r.**: Clyde Bruckman — **s.**: Hal Roach — **int.**: Stan Laurel, James Finlayson, Martha Sleeper, Theodore von Eltz, Stuart Holmes — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé (due rulli).

b) **Oliver Hardy**

1914 **Outwitting Dad** — **int.**: Billy Bowers, Frances Ne Moyer, Raymond McKee, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Back to the Farm — **r.**: Will Louis — **int.**: Herbert Tracy, Eloise Willard, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Pins Are Lucky — **int.**: Bill Bowers, Raymond McKee, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Soubrette and the Simp — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Smuggler's Daughter — **int.**: Raymond McKee, Eva Bell, James Levering, Bill Hopkins, John Edwards, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Female Cop — **r.**: Jerold T. Hevener — **int.**: Mae Hotely, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

What He Forgot — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Mae Hotely, Eloise Willard, Jerold T. Hevener, Oliver Hardy, George Welch, Royal Byron, Nellie Farran — **p.**: Lubin.

1915 **Cupid's Target** — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.** e **sc.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Frances Ne Moyer, Jerold T. Hevener, Harry Loraine, C.W. Ritchie — **p.**: Lubin.

Spaghetti and Lottery — **r.** e **s.**: Will Louis — **int.**: Vincent De Pascale, Royal Byron, Will Louis, Oliver Hardy, Harry Loraine, Harry Rice, Pete Bell — **p.**: Lubin.

Gus and the Anarchists — **r.**: J.A. Murphy — **int.**: Charles W. Ritchie, Frances Ne Moyer, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Shoddy, the Tailor — **r.**: Will Louis — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Raymond McKee, Mabel Paige, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Paperhanger's Helper — **r.**: Will Louis — **int.**: Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Spaghetti à la Mode — **r.**: Will Louis — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Charley's Aunt — **r.**: Will Louis — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Artists and Models — **r.**: Will Louis — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Tramps — **r.**: Jerold T. Hevener — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Prize Baby — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

An Expensive Visit — **r.**: Will Louis — **s.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Ed Lawrence, Raymond McKee, Ben Walker, Charles W. Ritchie, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Cleaning Time — **r.** e **s.**: Will Louis — **int.**: Eva Bell, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Mixed Flats — **r.** e **s.**: Will Louis — **int.**: Ben Walker, Mabel Paige, Nellie Farron, Charles Ne Moyer, Oliver Hardy, Ed Lawrence, Bill Hopkins — **p.**: Lubin.

Safety Worst — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Raymond McKee, Frances Ne Moyer, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Twin Sister — **s.**: Epes W. Sargent — **i** Mae Hotely, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Baby — **r.**: Harry C. Myers — **int.**: Mae Hotely, Oliver Hardy, Rosemary Theby — **p.**: Lubin.

Who Stole the Doggies — **s.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Frances Ne Moyer, Harry Loraine, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Lucky Strike — **r.** e **s.**: Arthur D. Hotaling — **int.**: Mae Hotely, Cora Walker, Frances Ne Moyer, Oliver Hardy, Jerold T. Hevener — **p.**: Lubin.

The New Butler — **r.** e **s.**: Arthur D. Hotaling — **int.**: Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Matilda's Legacy — **r.** e **s., sc.**: Arthur D. Hotaling — **int.**: Mae Hotely, Ed Lawrence, Oliver Hardy, Jerold T. Hevener — **p.**: Lubin.

Her Choice — **r.**: Arthur D. Hotaling — **s.**: Albert G. Price — **int.**: Mae Hotely, Ed Lawrence, Frances Ne Moyer, Oliver Hardy, Raymond McKee, Ben Walker, Jerold T. Hevener — **p.**: Lubin.

The Cannibal King — **s.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Frances Ne Moyer, Harry Loraine, Oliver Hardy, J. Frank Glendon, Frank C. Griffin — **p.**: Lubin (della stessa bobina fa parte anche la comica *Ping Pong Woo).*

What a Cinch! — **s.**: Lorena Weckes — **int.**: Raymond McKee, Frances Ne Moyer, Billy Bowers, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Clothes Make the Man — **r.**: Will Louis — **s.**: Edwin Ray Coffin — **int.**: Yale Benner, Raymond McKee, Oliver Hardy, Jean Dumar, Guido Colucci, Maxine Brown, James Harris — **p.**: Thomas A. Edison.

The Dead Letter — **r.**: Will Louis — **s.**: Fred H. Hayn — **int.**: Frances Ne Moyer, Vincent De Pascale, Charles Ritchie, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Avenging Bill — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Royal Byron, Eloise Willard, Mabel Paige, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

The Haunted Hat — **r.**: Will Louis — **s.**: Arthur D. Hotaling — **int.**: Will Louis, Oliver Hardy e il gatto Pussie — **p.**: Lubin.

The Simp and the Sophomores — **r.**: Will Louis — **s.**: Eldon Raymond — **int.**: Raymond McKee, Arthur Housman, Oliver Hardy, Harry Eytinge, Jean Dumar, — **p.**: Thomas A. Edison.

Babe's School Days — **r., s., sc.**: Will Louis — **int.**: James Levering, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Ethel's Romeos — **int.**: Fayette Perry, Budd Ross, Eddie Boulder, Oliver Hardy, Herbert Stanley, Madge Orlamond — **p.**: Casino.

The Bungalow Bungle — **r.** e **s.**: The Whartons — **int.**: Burr McIntosh, Max Figman, Lolita Robertson, Lawrence Wood, Oliver Hardy, Malcolm Head, Harry Car, Ed O'Connor — **p.**: Pathé (serie «The New Adventures of Wallingford» n. 1).

Three Rings and a Goat — **r.** e **s.**: The Whartons — **int.**: Burr McIntosh, Max Figman, Lolita Robertson, Oliver Hardy, Malcolm Head, Ed O'Connor — **p.**: Pathé (serie «The New Adventures of Wallingford» n. 2).

A Rheumatic Joint — **r.** e **s.**: The Whartons — **int.**: Burr McIntosh, Max Figman, Lolita Robertson, Oliver Hardy, Ed O'Connor, Malcolm Head — **p.**: Pathé (serie «The New Adventures of I. Rufus Wallingford» n. 3).

Something in Her Eye — **int.**: Billie Rhodes, Oliver Hardy — **p.**: Novelty (un rullo).

A Janitor's Joyful Job — **int.**: Fatty Voss, Oliver Hardy — **p.**: Novelty (un rullo).
Fatty's Fatal Fun — **int.**: Oliver Hardy — **p.**: Pathé-American.

Ups and Downs — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton, — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 1).

1916

This Way Out — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 2).

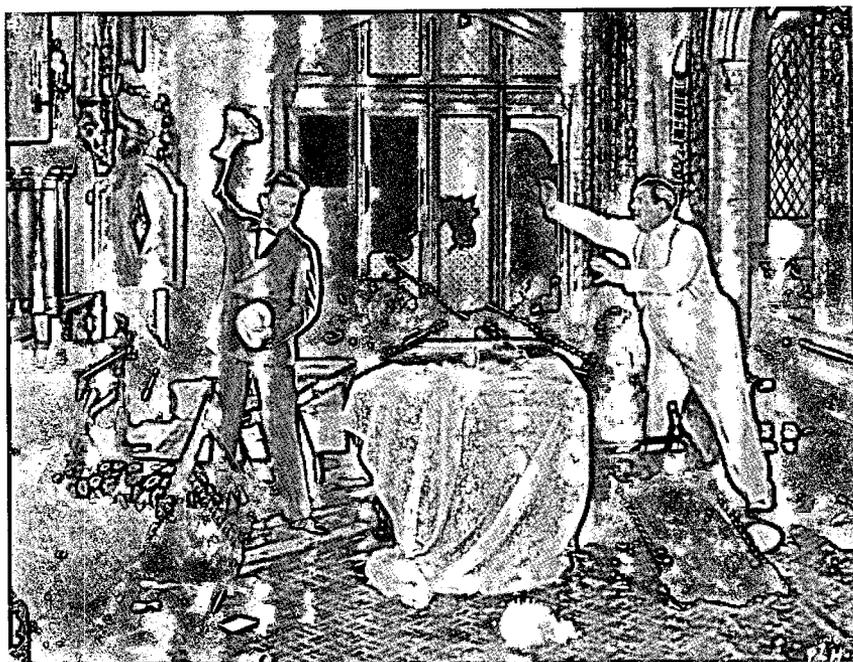
Chickens — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 3).

A Frenzied Finance — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 4).

Busted Hearts — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 5).

A Stickey Affair — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 6).

Bungles' Rainy Day — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 7).

The Try-out — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 8).

Cupio dissolvi (*That's My Wife*, 1929)

One Two Many — **int.**: Oliver Hardy (Plump) e Billy Ruge (Runt) — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 1).

Bungles Enforces the Law — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby, Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 9).

The Serenade — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 2).

Bungles' Elopement — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 10).

Nerve and Gasoline — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 3).

Bungles Lands a Job — **r.**: Walter Stull e Bobby Burns — **int.**: Walter Stull, Bobby Burns, Oliver Hardy, Spook Hanson, Ethel Burton — **p.**: Vim (serie «Pokes and Jabs» n. 11).

Their Vacation — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy, Florence McLaughlin — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 4).

Mama's Boys — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 5).

A Battle Royal — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 6).

All For a Girl — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie MacLeod — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 7).

Hired and Fired — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

What's Sauce for the Goose — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie McLeod — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 8).

The Brave Ones — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie MacLeod, Billie Bletcher — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 9).

The Water Cure — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Edna Reynolds, Florence McLaughlin, Bert Tracy, Elsie MacLeod, Joe Cowan — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 10).

30 Days — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie MacLeod, Florence McLaughli Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 11).

Baby Doll — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie MacLeod — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 12).

The Schemers — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Elsie MacLeod, Florence McLaughlin — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 13).

Sea Dogs — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 14).

Hungry Hearts — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Edna Reynold, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 15).

Edison Bugg's Invention — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.**: Epes W. Sargent — **int.**: Raymond McKee, Jarold T. Hevener, Oliver Hardy — **p.**: Lubin.

Never Again — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy, Helen Gilmore, Florence McLaughlin, Ray Godfrey — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 16).

Better Halves — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Florence McLaughlin, Ray Godfrey — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 17).

A Day at School — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Joe Cowan, Ray Godfrey, Bert Tracy, Anna Mingus — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 18).

A Terrible Tragedy — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.**: C. Doty Hobard — **int.**: Bill Bowers, Nellie Farrin, Jerold T. Hevener, Oliver Hardy — **p.**: Vim.

Spaghetti — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Bert Tracy, Harry Burns, Joe Cowan — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 19).

Aunt Bill — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy, Billie Bletcher, Florence McLaughlin, Ray Godfrey — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 20).

The Heroes — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Bert Tracy, Joe Cowan — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 21).

Oggi a me (con Tiny Sandford in *From Soup to Nuts*, 1928) ...

It Happened in Pikersville — **r.**: Jerold T. Hevener — **s.**: Fred H. Mayn — **int.**: Raymond McKee, Charles W. Ritchie, Oliver Hardy, Billy Bowers, Harry Loraine, Mabel Paige, B. Walker, Burt Bucher — **p.**: Lubin.

Human Hounds — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Madge Cohan, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 22).

Dreamy Knights — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 23).

Life Savers — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey, Dad Bates, Helen Gilmore — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 24).

Their Honeymoon -- **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Frank Hanson, Ray Godfrey, Edna Reynolds — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 25).

An Aerial Joyride — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Ray Godfrey — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 26).

Side-Tracked — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Melba Andrews, Robin Williamson — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 27).

Stranded — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Frank Hanson, Ray Godfrey, Florence McLaughlin, Robin Williamson — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 28).

Love and Duty — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy, Florence McLaughlin, Ray Godfrey — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 29).

Artistic Atmosphere — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Bert Tracy, Ray Godfrey, Florence McLaughlin — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 30).

The Reformer — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Florence McLaughlin, Edna Reynolds, Ray Godfrey, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 31).

Royal Blood — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Edna Reynolds, Ray Godfrey, Bert Tracy, Florence McLaughlin — **p.**: Vim (serie «Plum and Runt» n. 32).

The Candy Trail — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Florence McLaughlin, Bert Tracy — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 33).

A Precious Parcel — **int.**: Oliver Hardy e Billy Ruge, Edna Reynolds, Florence McLaughlin — **p.**: Vim (serie «Plump and Runt» n. 34).

A Maid to Order — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Raymond McKee, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

Twin Flats — **int.**: Kate Price, Raymond McKee, Oliver Hardy, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

A Warm Reception — **int.**: Kate Price, Raymond McKee, Oliver Hardy — **p.**: Vim.

Pipe Dreams — **int.**: Kate Price, Edna Reynolds, Oliver Hardy, Joe Cowan — **p.**: Vim.

Mother's Child — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Joe Cowan, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

... domani a te (con James Finlayson in *Big Business*, 1929)

Fiori nel fango:
The Second Hundred Years (1927, con Tiny Sandford) ...

Prize Winners — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy e Billy Ruge — **p.**: Vim.

Ambitious Ethel — **int.**: Ethel Burton e Oliver Hardy — **p.**: Vim.

The Guilty One — **int.**: Kate Price e Oliver Hardy — **p.**: Vim.

He Winked and Won — **int.**: Kate price, Oliver Hardy, Ethel Lynne, Florence McLaughlin, Ethel Burton — **p.**: Vim.

Fat and Fickle — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Ethel Lynne, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

1917 **Boycotted Baby** — **int.**: Kate Price e Oliver Hardy — **p.**: Vim.

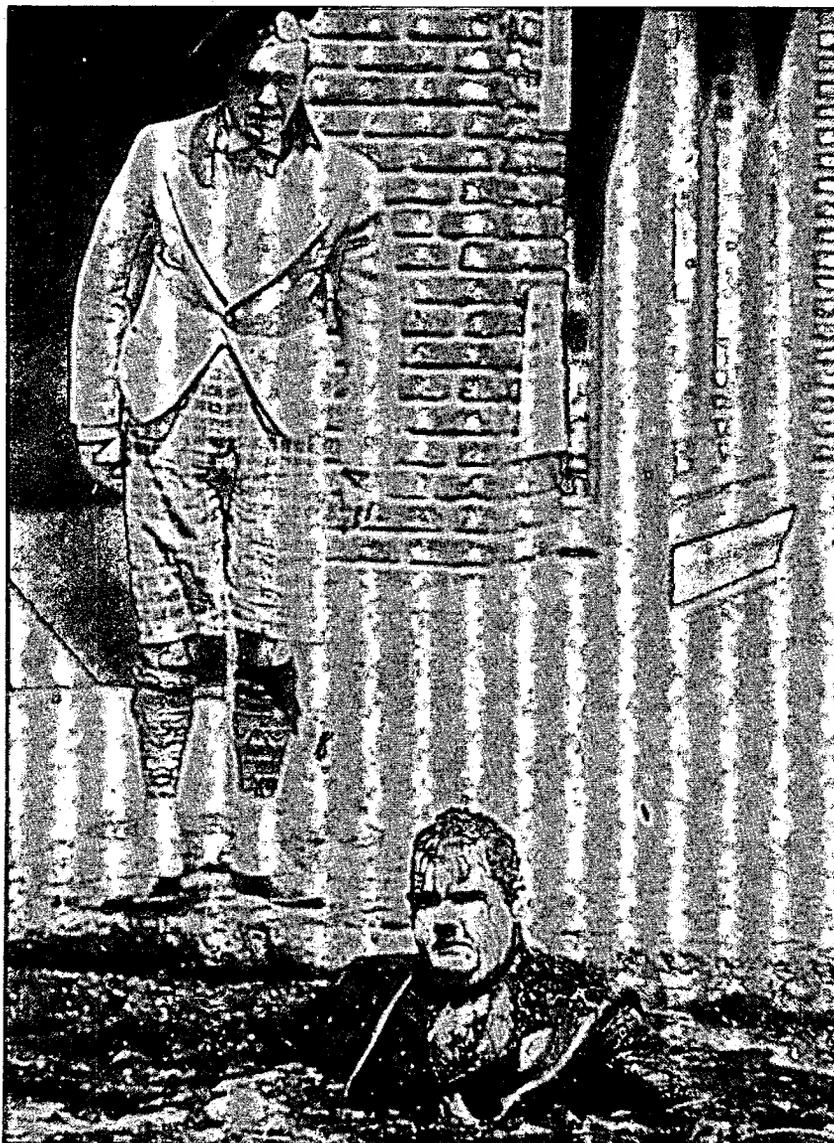
Wanted — A Bad Man — **int.**: Ethel Lynne, Oliver Hardy, Budd Ross, Slim Summerville — **p.**: Vim.

The Other Girl — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Ethel Lynne, Florence McLaughlin — **p.**: Vim.

The Love Bugs — **int.**: Kate Price, Oliver Hardy, Ethel Lynne, Joe Cowan, Florence McLaughlin, Ethel Burton — **p.**: Vim.

A Lucky Dog — **r.**: Jess Robbins (v. Stan Laurel e Oliver Hardy).

Back Stage — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Florence McLaughlin, Polly Van, Joe Cowan, Budd Ross, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Hero — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Leo White, Budd Ross, Florence McLaughlin, Joe Cowan, Polly Van — **p.**: King-Bee (due rulli).

... *Putting Pants on Philip* (1927) ...

Dough-Nuts — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Budd Ross, Leo White, Florence McLaughlin, Joe Cowan, Polly Van — **p.**: King-Bee (due rulli).

Cupid's Rival — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Budd Ross, Joe Cowan, Ethelyn Gibson, Leo White, Florence McLaughlin — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Villain — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethelyn Gibson, Leo White, Joe Cowan, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Millionaire — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Joe Cowan, Polly Van, Florence McLaughlin, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

A Mix-up in Hearts — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Polly Van, Florence McLaughlin, Joe Cowan — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Genius — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Florence McLaughlin, Polly Van, Joe Cowan, Budd Ross, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Stranger — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Budd Ross, Leo White — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Fly Cop — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Budd Ross, Leo White, Ellen Burford, Charles Slattery, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Modiste — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leo White, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Star Boarder — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Florence McLaughlin, Leo White — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Chief Cook — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Budd Ross, Leo White, Ellen Burford, Blanche White, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Candy Kid — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Cassidy, Beatrice Joy, Gladys Varden, Leo White, Budd Ross, Ellen Burford, Martha Dean, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Station Master — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leo White, Florence McLaughlin, Joe Cowan, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Hobo — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leo White, Virginia Clark, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Pest — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Prospector — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Budd Ross, Leo White — **p.**: King-Bee (due rulli).

1918 **The Bandmaster** — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy — **p.**: King-Bee (due rulli).

... Their Purple Moment (1928, con Jimmy Aubrey, Fay Holderness e Lyle Tayo) ...

The Slave — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Cassidy, Leatrice Joy, Glasys Varden, Leo White, Budd Ross, Ellen Burford, Martha Dean, Ethelyn Gibson — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Artist — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Budd Ross, Leo White, Ethel Burton — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Barber — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Cassidy, Leo White, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

King Solomon — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Ethel Cassidy, Oliver Hardy, Leo White — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Orderly — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Leo White, Joe Bordeaux, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

Hisday Out — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Leo White, Joe Bordeaux, Budd Ross, Slim Cole, Don Likes, Billy Quirk — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Rogue — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Leo White, Joe Bordeaux, Ethel Burton, Budd Ross — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Scholar — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardl Burton, Leo White, Leatrice Joy, Joe Bordeaux — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Messenger — **r.**: Arvid E. Gillstrom — **int.**: Billy West, Oliver Hardy,

Leatrice Joy, Ethel Burton, Leo White, Joe Bordeaux — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Handy Man — **r.**: Charles Parrott (Charlie Chase) — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leatrice Joy, Ethel Burton, Leo White, Joe Bordeaux — **p.**: King-Bee (due rulli).

Bright and Early — **r.**: Charles Parrott (Ch. Chase) — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Leo White, Ethel Burton, Rosemary Theby — **p.**: King-Bee (due rulli).

The Straight and Narrow — **r.**: Charles Parrott (Ch. Chase) — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Rosemary Theby, Myrtle Lind — **p.**: King-Bee (due rulli).

Playmates — **r.**: Charles Parrott (Ch. Chase) — **int.**: Billy West, Oliver Hardy, Ethel Burton, Myrtle Lind, Charlie Chase — **p.**: King-Bee (due rulli).

1919 **The Freckled Fich** — **r.**: Joseph Le Brandt — **int.**: Earle Williams, Oliver Hardy — **p.**: L-KO (due rulli).

Hop the Bell Hop — **r.**: Charles Parrott (Ch. Chase) — **int.**: Bobby Ray, Oliver Hardy — **p.**: L-KO (due rulli).

Lions and Ladies — **r.**: Frank Griffin — **int.**: Earle Williams, Oliver Hardy — **p.**: L-KO (due rulli).

Mules and Mortgages — **r.** e **s.**: Jay A. Howe — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Tootsies and Tamales — **r.**: Noel M. Smith — **s**: Budd Ross e Oliver Hardy — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Budd Ross, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Healthy and Happy — **r.**: Noel M. Smith — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Flips and Flops — **r.**: Gilbert Pratt — **int.**: Jimmy Aubrey, Dick Smith, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Yaps and Yokels — **r.** e **s.**: Noel M. Smith — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Mates and Models — **r.**: Noel M. Smith — **s.** e **sc.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Squabs and Squabbles — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Bungs and Bunglers — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Switches and Sweeties — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

1920 **Dames and Dentists** — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy, Dick Smith — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Maids and Muslin — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Squeaks and Squawks — **r.**: Noel M. Smith — **s.**: Anthony W. Coldeway — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Fists and Fodder — **r.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Pals and Pugs — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

He Laughs Last — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Springtime — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

The Decorator — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

His Jonah Day — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

The Back Yard — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

1921 **The Nuisance** — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy Vitagraph (due rulli).

The Blizzard — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

The Tourist — **r.** e **s.**: Jess Robbins — **int.**: Jimmy Aubrey, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

... *The Battle of the Century* (1927) ...

The Fall Guy — **r.** e **s.**: Larry Semon e Norman Taurog — **int.**: Larry Semon, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

1922 **The Sawmill** — **r.** e **s.**: Larry Semon e Norman Taurog — **int.**: Larry Semon, Oliver Hardy, Frank D. Alexander — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Golf — **r.** e **s.**: Larry Semon e Tom Buckingham — **int.**: Larry Semon, Oliver Hardy, Lucille Carlisle, Al Thompson, Vernon Dent — **p.**: Vitagraph (due rulli).

Fortune's Mask — **r.**: Robert Ensminger — **s.**: dal racconto di O. Henry — **sc.**: C. Graham Baker — **f.**: Steve Smith — **int.**: Earle Williams, Patsy Ruth Miller, Henry Herbert, Milton Ross, Eugenie Ford, Arthur Travers, Frank Whitson, William McCall, Oliver Hardy (il Capo della Polizia) — **p.**: Vitagraph (lungom. - sei rulli).

The Little Wildcat — **r.**: David Divad — **s.**: Gene Wright — **sc.**: Bradley J. Smollen — **f.**: Stephen Smith, jr. — **int.**: Alice Calhoun, Ramsey Wallace, Herbert Fortier, Oliver Hardy («Bull» Mulligan), Adele Farrington, Arthur Hoyt, Frank Crane, James Farley, Henry Herbert, Maud Emery — **p.**: Vitagraph (lungom. - sei rulli).

The Counter Jumper — **r., s,** e **sc.**: Larry Semon — **int.**: Larry Semon, Oliver Hardy — **p.**: Vitagraph (due rulli).

1923 **One Stolen Night** — **r.**: Robert Ensminger — **s.**: dal racconto «The Arab» di D.D. Calhoun — **sc.**: Bradley J. Smollen — **f.**: Stephen Smith, jr. — **int.**: Alice Calhoun, Herbert Heyes, Otto Hoffman, Adele Farrington, Russ Powell, Oliver Hardy (lo sciecco Amad, che altri indicano int. da Russ Powell) — **p.**: Vitagraph (lungom. - sei rulli).

Three Ages (Senti amor mio o L'amore attraverso i secoli) — **r.**: Buster Keaton e Eddie Cline — **s.** e **sc.**: Jean Havez, Joe Mitchell, Clyde Bruckman — **f.**: William McGann e Elgin Lessley — **scg.**: Fred Gabourie — **int.**: Buster Keaton, Margaret Leahy, William Beery, Joe Roberts, Horace Morgan, Lillian Lawrence, Oliver Hardy — **p.**: Joseph M. Schenck per la Buster Keaton Prod. Inc. — Metro Pictures Corp. (lungom. - sei rulli).

1924 **The King of Wild Horses** — **r.**: Fred Jackman — **int.**: il cavallo Rex, Edna Murphy, Charles Parrott (Charlie Chase), Oliver Hardy, Sidney de Gray, Leon Barry, Pat Hartigan, Frank Butler, Sidney D'Albrook — **p.**: Hal Roach per la Pathé (lungom. - cinque rulli).

The Girl in the Limousine — **r.**: Larry Semon — **s.**: dalla commedia di Avery Hopwood e Wilson Collison — **sc.**: Graham Baker — **f.**: H.F. Koenekamp — **int.**: Larry Semon, Claire Adams, Charley Murray, Lucille Ward, Larry Steers, Oliver Hardy (Freddie) — **p.**: Chadwick Pictures per la First National (lungom. - sei rulli).

Her Boy Friend — **r.**: Larry Semon e Noel M. Smith — **int.**: Larry Semon, Dorothy Dwan, Frank Alexander, Alma Bennett, Fred Spence, Bill Hauber, Oliver Hardy, Spencer Bell — **p.**: Chadwick Pictures per la Educational (due rulli).

Kid Speed — **r.** e **s.**: Larry Semon e Noel M. Smith — **int.**: Larry Semon, Dorothy Dwan, Oliver Hardy, James Jeffries, Frank Alexander, Grover

Ligon, Bill Hauber, Spencer Bell — **p.**: Chadwick Pictures per la Educational (due rulli).

1925 **Is Marriage the Bunk?** — **r.**: Leo McCarey — **superv.**: F. Richard Jones — **s.**: Hal Roach — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Katherine Grant, Marie Mosquini, George Rowe, William Gillespie, Rolfe Sedan — **p.**: Hal Roach per la Pathé (un rullo).

Stick Around — **r.**: Ward Hayes — **int.**: Bobby Ray, Hazel Newman, Oliver Hardy, Harry McCoy — **p.**: Arrow (due rulli - ne esiste una edizione in un rullo dal titolo **Paperhanger's Helper**).

Hop to It! — **r.** e **s.**: Ted Burnsten — **int.**: Bobby Ray, Janet Dawn, Oliver Hardy, Frank Alexander — **p.**: Arrow (due rulli).

The Wizard of Oz (Il Mago d'Oz) — **r.**: Larry Semon — **s.**: dal romanzo e dalla commedia di L. Frank Baum — **sc.**: Larry Semon, L. Frank Baum, jr., Leon Lee — **didascalie**: Leon Lee — **f.**: H.F. Koenekamp, Frank Good, Leonard Smith — **scg.**: Robert Stevens — **mo.**: Sam S. Simbalist — **int.**: Larry Semon, Bryant Washburn, Dorothy Dwan, Virginia Pearson, Charley Murray, Oliver Hardy (l'Uomo di Latta), Josef Swickard, Mary Carr, G. Howe Black, Frank Alexander, Otto Lederer, Frederick Kovert, William Hauber, William Dinus, Leon Lee — **p.**: Chadwick Pictures (lungom.-sette rulli).

... *The Finishing Touch* (1928, con Dorothy Coburn) ...

Isn't Life Terrible? — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Leo McCarey — **s.**: Hal Roach — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Lon Poff, Katherine Grant — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Yes, Yes, Nanette — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Stan Laurel e Clarence Hennecke (v. Stan Laurel).

1926

Enough to Do — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Stan Laurel (v. Stan Laurel).

Should Sailors Marry? — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: James Parrott — **s.**: Hal Roach — **int.**: Clyde Cook, Noah Young, Oliver Hardy, Fay Holderness — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

The Perfect Clown — **r.**: Fred Newmeyer — **s.**: Thomas I. Crizer — **int.**: Larry Semon, Otis Harlan, Oliver Hardy, Kate Price, Dorothy Dwan, Joan Meredith, G. Howe Black — **p.**: Chadwick Pictures (lungom.-sei rulli).

Stop Look and Listen — **r.**: Larry Semon — **s.**: dalla commedia musicale di Harry B. Smith — **sc.**: Harry B. Smith e Larry Semon — **f.**: H.N. Koenekamp e James Brown — **aiuto r.**: Earl Montgomery e Oliver Hardy — **int.**: Larry Semon, Dorothy Dwan, Mary Carr, William Gillespie, Lionel Belmore, Bull Montana, Oliver Hardy (il manager dello show), Curtis McHenry, Josef Swickard — **p.**: John Adams per Larry Semon e Pathé (lungom.-sei rulli).

A Bankrupt Honeymoon — **superv.**: George Marshall — **r.**: Lewis Seiler — **int.**: Harold Goodwin, Oliver Hardy, Shirley Palmer, Frank Beal, Harry Dunkinson — **p.**: Fox (due rulli).

Madame Mystery — **r.**: Richard Wallace e Stan Laurel (v. Stan Laurel).

Say It with Babies — **r.**: Fred L. Guiol — **int.**: Glenn Tryon, Eva Novak, Oliver Hardy, Martha Sleeper, Jackie Haines — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Long Fliv the King — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Charley Chase, Max Davidson, Oliver Hardy, Martha Sleeper, Fred Malatesta — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

The Gentle Cyclone — **r.**: W.S. Van Dyke — **s.**: Frank R. Buckley — **sc.**: Thomas Dixon, jr. — **f.**: Chester Lyons e Reginald Lyons — **int.**: Buck Jones, Rose Blossom, Will Walling, Reed Howes, Stanton Heck, Grant Withers, Kathleen Myers, Jay Hunt, Oliver Hardy (lo sceriffo Bill), Marion Harlan — **p.**: William Fox per la Fox Film Corp. (lungom.-cinque rulli).

Thundering Fleas — **r.**: Robert McGowan — **int.**: la Our Gang, James Finlayson, Oliver Hardy, Martha Sleeper, Jerry Mandy — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

A Sea Dog's Tale — **r.**: Del Lord — **int.**: Andy Clyde, Billy Bevan, Oliver Hardy, Madeline Hurlock, Vernon Dent, Patsy O'Byrne — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Along Came Auntie — **r.**: Fred L. Guiol — **int.**: Glenn Tryon, Vivien Oakland, Oliver Hardy, Martha Sleeper, Tyler Brooke, Lucy Beaumont — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Crazy Like a Fox — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Martha Sleeper, William V. Mong, Milla Davenport, William Blaisdell, Max Asher, Al Hallet — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Bromo and Juliet — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, William Orlamond, Corliss Palmer, Loyola, J. O'Connor, Fred A. Kelsey, Rolfe Sedan — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Be Your Age — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Gladys Hulette, Lillian Leighton, Frank Brownlee — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

The Nickell Hopper — **r.**: F. Richard Jones — **int.**: Mabel Normand, Oliver Hardy, Theodore von Eltz, Boris Karloff, Michael Visaroff, Jimmie Anderson, Margaret Seddon, James Finlayson — **p.**: Hal Roach per la Pathé (tre rulli).

1927 **Should Men Walk Home?** — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Mabel Normand, Oliver Hardy, Creighton Hale, Eugene Pallette — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Why Girls Say No — **r.**: Leo McCarey — **int.**: Marjorie Daw, Creighton Hale, Oliver Hardy, Jess Devorska, Max Davidson, Spec O'Donnell, Ann Brody — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

The Honorable Mr. Buggs — **r.**: F.W. Jackman — **int.**: Matt Moore, Anna May Wong, Oliver Hardy, Martha Sleeper, Laura La Varnie — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

No Man's Law — **r.**: Fred W. Jackman — **s.**: F. Richard Jones — **sc.**: Frank Butler — **f.**: Floyd Jackman e George Stevens — **int.**: il cavallo Rex, Barbara Kent, James Finlayson, Theodore von Eltz, Oliver Hardy (Sharkey Nye) — **p.**: Hal Roach per la Pathé (lungom.-sette rulli).

Crazy to Act — **r.**: Earl Rodney — **s.**: Mack Sennett — **int.**: Oliver Hardy, Mildred June, Matty Kemp, Sunshine Hart, Dave Morris, Thelma Hill, Barney Hellum, Jack Cooper, Ronald Tilley — **p.**: Mack Sennett per la Pathé (due rulli).

Fluttering Hearts — **r.**: James Parrott — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Eugene Pallette, Martha Sleeper, William Burgess, Kay Deslys, May Wallace — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

The Lighter That Failed — **r.**: James Parrott — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Eugene Pallette, Edna Marion, May Wallace, William A. Orlamond, Anita Garvin, Kay Deslys, Noah Young, Will R. Stanton, Al Hallet, Charles Meakin, Bobby Hutchins, Clara Guiol, Dorothy Shirley, Carter De Haven, jr. e il cane Buddy — **p.**: Hal Roach per la Metro (due rulli).

Love'em and Feed'em — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **int.**: Max Davidson, Martha Sleeper, Oliver Hardy — **p.**: Hal Roach per la MGM (due rulli).

Assistant Wives — **r.**: James Parrott — **int.**: Charley Chase, Oliver Hardy, Eugene Pallette, Edna Marion, Anita Garvin, Noah Young, Kay Deslys, Will R. Stanton, Al Hallet, Charles Meakin, Bobby Hutchins, Harry Arras e il cane Buddy — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Galloping Ghosts — **r.**: James Parrott — **int.**: James Finlayson, Oliver Hardy, Ora Carew, John T. Murray, Fred Malatesta — **p.**: Hal Roach per la Pathé (due rulli).

Barnum and Ringling Inc. — **r.**: Robert McGowan — **Int.**: la Our Gang, Oliver Hardy — **p.**: Hal Roach per la MGM (due rulli).

c) **Stan Laurel e Oliver Hardy**

1917 **Lucky Dog** — **r.**: Jesse Robbins — **int.**: Stan Laurel (l'uomo accusato di aver rubato un cane), Florence Gillet (la ragazza del sogno), Oliver Hardy (il bandito) — **p.**: Gilbert M. Anderson — **d.**: Metro Pictures Corporation (serie «Sunkist (Sun-Lite) Comedies» - due rulli).

1926 **Forty-Five Minutes from Hollywood** — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Hal Roach — **didascalie:** H.M. Walker — **int.**: Glenn Tryon (Orville), Charlotte Mineau (sua madre), Rube Clifford (suo padre), Sue O'Neill, Molly O'-Day (sua sorella), Theda Bara (se stessa), la Our Gang (Mickey Daniels, Scooter Lowry, Allen Farina Hoskins, Jackie Condon, Jay R. Skinny Smith, Johnny Downs, Joe Cobb), Oliver Hardy (il detective), Edna Murphy (Em, sua moglie), Jerry Mandy (l'uomo della spazzatura), Ham Kinsey, Ed Brandenberg, Jack Hill (persone nell'Hollywood Htel), Stan Laurel (un attore), Al Hallet (Bit), Stanley Tiny Sandford (fattorino) e le Bathing Beauties — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «Glenn Tryon Comedies» - due rulli).

1927 **Duck Soup** — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: liberamente tratto dallo «sketch» teatrale «Home from Honeymoon» di Arthur J. Jefferson — **didascalie:** H.M. Walker — **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, William Austin, Bob Kortman (il poliziotto) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Slipping Wives — **superv.**: F. Richard Jones — **r.**: Fred L. Guiol — **didascalie:** H.M. Walker — **s.**: Hal Roach — **f.**: George Stevens — **cost.**: Will Lambert — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Priscilla Dean (la signora), Herbert Rawlinson (Leon, l'artista, suo marito), Stan Laurel (Ferdinand Flamingo), Oliver Hardy (Jarvis, il maggiordomo), Albert Conti (Winchester Squirtz) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Love'em and Weep — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Hal Roach — **didascalie:** H.M. Walker — **int.**: James Finlayson (Titus Tillsbury), Mae Busch (la sua amante), Charlotte Mineau (sua moglie), Stan Laurel (Romaine Ricketts, amico di Titus), Oliver Hardy (il giudice Chigger), Vivien Oakland (la moglie di Ricketts), Charlie Hall (il maggiordomo), May Wallace (la moglie del giudice Chigger), Ed Brandenberg (il cameriere), Gale Henry (la pettegola) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «serie «All Star Comedies» - due rulli).

Why Girls Love Sailors — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Hal Roach — **didascalie:** H.M. Walker — **int.**: Stan Laurel (il giovanotto innamorato), Anna

... *Should Married Men Go Home?* (1928) ...

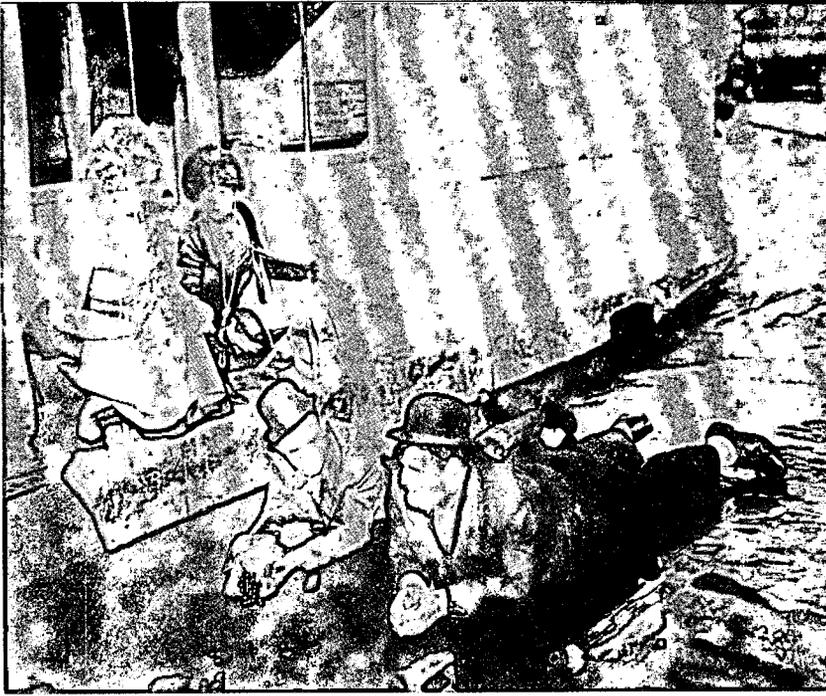
May Wong (Delamar, la ragazza), Malcolm Waite (il capitano), Oliver Hardy (il secondo di bordo), Bobby Dunn, Sojin (l'usuraio), Eric Mayne (l'ammiraglio) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

With Love and Hisses — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Hal Roach — **didascalie:** H.M. Walker — **int.**: Stan Laurel (Cuthbert Hope), Oliver Hardy (sergente Banner), James Finlayson (capitano Bustle), Anita Garvin e Eve Southern (le amiche del capitano), Frank Brownlee (generale Rohrer), Will Stanton (il soldato che dorme), Jerry Mandy (il soldato dal vorace appetito), Frank Saputo (un altro soldato), Josephine Dunn (una ragazza) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Sugar Daddies — **r.**: Fred L. Guiol — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **int.**: James Finlayson (Cyrus Brittle), Oliver Hardy (il suo maggiordomo), Stan Laurel (il suo avvocato), Charlotte Mineau (sua moglie), Edna Marian (sua figlia), Noah Young (suo cognato), Eugene Pallette (l'uomo che somiglia al maggiordomo), Jack Hill, Charlie Hall, Sam Lufkin (gente nell'albergo), Sam Lufkin (l'uomo alla cassa della «Fun House»), Dorothy Coburn (la ragazza nella «Fun House»), Ray Cooke (il ragazzo d'albergo), Jiggs (il cane) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Sailors, Beware! — **r.**: Hal Yates [secondo Everson: Fred L. Guiol] — **s.**: Hal Roach — **didascalie:** H.M. Walker — **Int.**: Stan Laurel (Chester Chaste), Oliver Hardy (Cryder, il commissario di bordo), Anita Garvin (Madame Ritz), Harry Earles (Roger, il nano), Stanley (Tiny) Standford (l'uomo in abito talare), Viola Richard, May Wallace, Connie Evans, Barbara Pierce (passeggere della nave «S.S. Miramar»), Lupe Velez (la Baronessa Behr), Dorothy Coburn (la signora in poltrona), Frank Brownlee (il comandante Bull), Charley Young (l'uomo sulla passerella), Will Stanton (il Barone Behr), Ed Brandenberg (un altro tassista) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

The Second Hundred Years — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Leo McCarey — **didascalie:** H.M. Walker — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel (Little Goofy), Oliver Hardy (se stesso), James Finlayson (il direttore del carcere), Browne Van Dyke), Eugene Pallette e Rosemary Theby (invitati a cena), Stanley (Tiny) Sandford (il secondino del carcere), Ellinor Van Der Veer (la Contessa de Cognac), Dorothy Coburn (una signora), Alfred Fisher, Charles A. Bachman, Edgar Dearing (poliziotti), Otto Fries (Lecoque, uno dei capi della polizia francese), Bob (Mazooka) O'Conor (Voitrex, l'altro capo della polizia francese), Frank Brownlee (custode del carcere), Charlie Hall (un carcerato) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli) (girato in b. e n. ma presentato con sequenze virate in color ambra).

Call of the Cuckoo — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: Floyd Jackman — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Max Davidson (Papà Gimplewart), Lillian Elliott (Mamma Gimplewart), Spec O'Donnell, Frank Brownlee (il probabile acquirente della casa), Charlie Hall (il «Carriola»), Charles Meakin (un acquirente della casa), Leo Willis, Lyle Tayo, Edgar Dearing, Fay Holderness (due coppie alla festa d'inaugurazione della casa) e la partecipazione straordinaria di Stan Laurel, Oliver Hardy, Charley Chase, James Finlayson (i quattro

... *We Faw Down* (1928 con Vivien Oakland e Bess Flowers) ...

pazzi nel giardino del manicomio) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Max Davidson Comedies» - due rulli).

Hats Off — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Hal Yates — **didascalie**: H.M. Walker — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (il proprietario della Kwickway Washing Machine Co.), Anita Garvin (la cliente in cima alle scale), Dorothy Coburn (la donna sulla scale dalle belle gambe), Ham Kinsey, Sam Lufkin, Chet Brandenberg (passanti) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Do Detectives Think? — **r.**: Fred L. Guiol — **s.**: Hal Roach — **didascalie**: H.M. Walker — **int.**: Stan Laurel (Ferdinand Finkleberry), Oliver Hardy (Sherlock Pinkham), James Finlayson (il giudice Foozle), Viola Richard (sua moglie), Noah Young (lo Sfregiato), Frank Brownlee (il capo dell'agenzia di investigazioni), Will Stanton (il piccolo compare dello Sfregiato), Charley Young (un giurato), Charles A. Bachman (un poliziotto) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Putting Pants on Philip — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel (Philip), Oliver Hardy (Piedmont Mumblethunder), Sam Lufkin (il medico di bordo), Harvey Clark (il sarto), Ed Bran-

denberg (il conducente dell'autobus), Dorothy Coburn (la ragazza a cui Philip dà la caccia), Chet Brandenberg, Retta Palmer, Bob (Mazooka) O'-Conor, Eric Mack, Jack Hill, Don Bailey, Alfred Fisher, Lee Phelps (passanti) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

The Battle of the Century — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **s.**: Hal Roach — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel (Canvasback Clump), Oliver Hardy (se stesso), Dick Gilbert (l'uomo che lavora nel tombino), George K. French (il dentista), Dick Sutherland (il paziente del dentista), Sam Lufkin (l'artibro dell'incontro di pugilato), Noah Young («Thunder-Clap» Callahan, il pugile), Gene Morgan (l'annunciatore sul ring), Al Hallet (Bit), Anita Garvin (la donna che scivola sulla torta), Eugene Pallette (l'agente delle assicurazioni), Lyle Tayo (la donna alla finestra), Dorothy Coburn (la donna a bordo dell'auto che riceve una torta in faccia), Ham Kinsey, Bert Roach, Jack Hill (spettatori dell'incontro di pugilato), Bob O'-Conor, Ed Brandenberg, Dorothy Walbert (passanti), Charley Young (il fruttivendolo), Ellinor Van Der Veer (la vecchia signora) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli) (girato in b. e n. ma presentato con sequenze virate in color ambra).

1928

Leave'em Laughing — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **s.**: Hal Roach — **didascalie**: Reed Heustis — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (agente del traffico), Charlie Hall (il padrone di casa), Viola Richard e Dorothy Coburn (infermiere), Stanley (Tiny) Sandford, Sam Lufkin, Edgar Dearing, Al Hallet (i pazienti del dentista), Jack V. Lloyd e Otto Fries (i due dentisti), Jack Hill (il motociclista arrabbiato) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Flying Elephants — **r.**: Frank Butler — **s.**: Hal Roach — **didascalie**: H.M. Walker — **int.**: Stan Laurel (Little Twinkle Star), Oliver Hardy (il Forte Gigante), Dorothy Coburn (la bella lottatrice), Leo Willis (un pescatore), Stanley (Tiny) Sandford e Bud Fine (due uomini delle caverne) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Pathé Exchange (serie «All Star Comedies» - due rulli).

The Finishing Touch — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Clyde Bruckman — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier

...*The Hoose-Gow* (1929, con Tiny Sandford e James Finlayson) ...

— **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Edgar Kennedy (il poliziotto), Dorothy Coburn (l'infermiera), Sam Lufkin (il proprietario della casa) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

From Soup to Nuts — **superv. e s.**: Leo McCarey — **r.**: Edgar Kennedy — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: Len Powers — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Anita Garvin (signora Culpepper), Stanley (Tiny) Sandford (suo marito), Otto Fries (il cuoco), Edna Marian (la cameriera), Ellinor Van Der Veer (l'invitata altezzosa), George Bichel, Dorothy Coburn, Sam Lufkin, Gene Morgan (gli altri invitati) e il cane Buddy — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

You're Darn Tootin' — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Edgar Kennedy — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: Floyd Jackman — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Sam Lufkin (l'uomo che esce dal ristorante), Chet Brandenberg (l'uomo che lavora nel tombino), Christian Frank (il poliziotto), Rolfe Sedan (l'ubriaco), George Rowe (il passante strabico), Agnes Steele (Sorella McPherson, la padrona di casa), Ham Kinsey, William Irving, Charlie Hall (i suonatori della banda), Otto Lederer (il direttore della banda), Dick Gilbert (nelle due brevi apparizioni di un pensionante e di un passante), Frank Saputo (un passante) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Their Purple Moment — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: James Parrott — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel (Mr. Pincher), Oliver Hardy (se stesso), Anita Garvin e Kay Deslys (le due ragazze), Fay Holderness (la moglie di Mr. Pincher), Lyle Tayo (la moglie di Hardy), Jimmy Aubrey (il cuoco), Leo Willis (il tassista), Jack Hill (il portinaio), Jack Hill (il direttore del night-club), Stanley (Tiny) Sandford, Sam Lufkin, Ed Brandenberg (camerieri), Patsy O'Byrne (la pettegola sospettosa), Dorothy Walbert (cameriera), Retta Palmer — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «All Star Comedies» - due rulli).

Should Married Men Go Home? — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: James Parrott — **s.**: Leo McCarey e James Parrott — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver

...Towed in a Hole (1932)

Hardy (se stessi), Kay Deslys (la moglie di Hardy), Edgar Kennedy (un giocatore di golf), Edna Marian e Viola Richard (due ragazze), John Aassen (il «gigante»), Jack Hill e Dorothy Coburn (due nella melma), Lyle Tayo (la giocatrice di golf), Chet Brandenberg (il «caddie»), Sam Lufkin (il manager del negozio), Charlie Hall (il barista) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Early to Bed — **superv.**: Leo McCarey — **r.**: Emmett Flynn — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Two Tars — **superv.** e **s.**: Leo McCarey — **r.**: James Parrott — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **Int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Thelma Hill (la ragazza bruna), Ruby Blaine (la ragazza bionda), Charley Rogers (l'uomo in auto), Edgar Kennedy e Clara Guiol (i coniugi in moto), Jack Hill (un campeggiatore), Charlie Hall (il negoziante), Edgar Dearing (il poliziotto in moto), Harry Bernard (il camionista), Sam Lufkin (in brevi apparizioni come passante e come motociclista coi baffi), Baldwin Cooke, Charles McMurphy, Ham Kinsey, Lyle Tayo, Lon Poff, Retta Palmer, George Rowe, Chet Brandenberg, Fred Holmes, Dorothy Walbert, Frank Ellis, Helen Gilmore — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

Habeas Corpus — **superv.** e **s.**: Leo McCarey — **r.**: James Parrott — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: Len Powers — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Richard Carle (prof. Padilla), Charles A. Bachman (poliziotto), Charley Rogers (Ledoux, il poliziotto mascherato da maggiordomo) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati).

We Faw Down o **We Slip up** — **r.**: Leo McCarey — **s.**: liberamente tratto dalla comica di Mack Sennett con Mack Swain **Ambrose's First Falsehood** (1914) — **didascalie:** H.M. Walker — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Bess Flowers (la moglie di Laurel), Vivien Oakland (la moglie di Hardy), George Kotsonaros («One Round» Kelly), Kay Deslys (la sua ragazza), Vera White (l'amica di Kay), Allen Cavan (un passante) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati).

1929 **Liberty** — **r.** e **s.**: Leo McCarey — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier e William Terhune — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (il negoziante), Tom Kennedy (il guardiano del carcere), Harlean Carpenter, Jean Harlow (la donna sul taxi), Ed Brandenberg (il tassista), Harry Bernard (l'uomo che lavora al banco del pesce), Sam Lufkin e Jack Raymond (guidatori all'inseguimento), Jack Hill (poliziotto) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati).

Wrong Again — **r.**: Leo McCarey — **s.**: Leo McCarey e Lewis R. Foster — **didascalie:** H.M. Walker — **f.**: George Stevens e Jack Roach — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Del Hen-

derson (il miliardario), Harry Bernard (poliziotto), Charlie Hall (il vicino), William Gillespie (il proprietario del cavallo), Jack Hill (l'uomo nel recinto del cavallo), Sam Lufkin (Sullivan), Josephine Crowell (la madre del miliardario), Fred Holmes (lo stalliere) e il cavallo «Bleu Boy» — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati).

That's My Wife — **superv.** e **s.**: Leo McCarey — **r.**: Lloyd French — **didascalie**: H.M. Walker — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), Vivien Oakland (la mogiie di Hardy), Charlie Hall (cameriere del night-club), Jimmy Aubrey (l'ubriaco al night-clud), William Courtwright (Zio Bernal), Sam Lufkin (un cameriere), Harry Bernard (un altro cameriere) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli) (non parlato, ma con musica ed effetti sonori sincronizzati).

Big Business — **superv.** e **s.**: Leo McCarey — **r.**: James W. Horne — **didascalie**: H.M. Walker — **f.**: George Stevens — **mo.**: Richard Currier — **int.**: Stan Laurel e Oliver Hardy (se stessi), James Finlayson (il cliente mancato), Stanley [Tiny] Sandford (poliziotto), Lyle Tayo (la donna che non ha marito), Retta Palmer, Charlie Hall (i vicini) — **p.**: Hal Roach — **d.**: Metro-Goldwyn-Mayer (serie «Laurel and Hardy Comedies» - due rulli).

(a cura di **Ernesto G. Laura**)

WALERIAN BOROWCZYK
EROS E PRIAPO

Maurizio De Benedictis

Walerian Borowczyk potrebbe essere accostato al grande conterraneo - e come lui attivo per lo piú fuori Polonia - Gombrowicz, per l'"immaginazione materiale" prolificante dal desiderio di Giovinezza, l'aspirazione al "semivalore", alla "semidefinitività", al "semisviluppo".
I suoi film, e soprattutto *Dzieje Grzechu* (Storia di un peccato), perseguono quest'obiettivo con l'allentamento delle linee tensive degli eventi, con la disarticolazione del narrato in punti di fuga negli oggetti - che introducono oltre la "fodera,,, alla perdita di una significazione assoluta della storia e del suo sbocco. La stessa "bellezza,, è sviante: immobilizza la maratona dello spettatore verso il "senso,, della vicenda nella lateralità di oggetti esibiti come documento e presagio, frantumi di un inabissamento nel maelström avvenimentale che una legge fisica rende come immobili nel loro vortice - tra i battiti di ciglia del montaggio. È l'apologo di Achille e la tartaruga, che tanto piacque a Borges («Altre inquisizioni»), i due tempi che pur vicinissimi dovrebbero non coincidere mai: la velocità baldanzosa della Storia e l'andatura sognativa nella testuggine del privato - la durezza del proprio fisiologico credo, la prerogativa di voluttuosi sviamenti sul piano generale, di lente sbordature dal filo della sinopia.
Materialismo da paradosso, che si affida al calcolo infinitesimale per allegare allo statuto della realtà un caldo iato tra la parte e il

tutto, dove la persona possa farsi una cuccia e giocare affettuosamente con la propria coda. Ma nel calcolo irrompe l'antropofagia della Storia, nelle minuzie gigantografate dal desiderio di rimanere Giovani e Immaturi - categorie gombrowicziane che utilizzeremo come chiave del "nostro" Borowczyk - si apre una falla di ritorno sul tempo "reale", - Achille raggiunge e supera la tartaruga (al piú ne ricava uno stimolante brodino), Ewa non potrà piú giocare coi suoi petali come una farfalla mimetica: il collezionismo famelico della Storia, snidandola, le impone la vita di un giorno e la classificazione nella specie delle "peccatrici". L'uccisione del suo bambino, questo sogno infantile di durare bambina essa stessa - sogno macchiato, non per sua "colpa", dalla penuria e dal bisogno, cioè, nel suo compiersi, dalla desta presenza dell'Economia - la condurrà all'appuntamento che il piano generale, nella sua sarcastica assunzione delle regole del gioco feuilletonistico, riserva agli Immaturi come lei. «Non credo nella filosofia non erotica», scrive nel suo «Diario» Gombrowicz, «non ho fiducia nel pensiero che si libera dal sesso», e sembra riecheggiare l'asserzione nietzschiana: «e con quale grazia la cagna sensualità sa mendicare un briciolo di spirito, quando le si recusa un pezzo di carne». «È difficile, naturalmente, immaginare che la «Logica» di Hegel e la «Critica della ragion pura» fossero concepite senza prima aver abbandonato il corpo. Tuttavia, la coscienza pura, non appena realizzata, deve essere nuovamente immersa nel corpo, nel sesso, nell'Eros, l'artista deve immergere il filosofo nel fascino». Il corpo vorrebbe assorbirsi tra i cari oggetti del suo e degli incrocianti percorsi altrui, covare i segni di sentieri interrotti dai contorni del tempo, ma un'altra interruzione sopraggiunge (e non rimane che raccontare «un'altra avventura, piú strana ancora»: secondo il programmatico incipit di «Cosmo»), dalla strada maestra e prevaricante dell'intrico storico, scattata quando la deviazione era parsa configurarsi nei modi di una Immaturità e Giovinezza intransitive; bande di sicari si sguinzagliano, per condurli all'ordine — cioè a morte — sulle orme dei tralignanti.
All'intera Avanguardia polacca apparteneva la missione di imbrigliare la Storia in diverticoli ludici, di immergere il "gioco,, come elemento di reale presenza dell'uomo a se stesso - secondo una congrua linea della filosofia occidentale - nel corpo dei "giochi linguistici,, che rivestono il cielo del significabile, ergendo barriere di immaturità di insaziabilità o di masochistica fantasticaggine contro la prosa dei bollettini dello sviluppo. Ecco allora i binari morti del tempo per dirottarvi gli «avvenimenti illegali», o un tempo degenere «come un sesto, piccolo dito in una mano» (B. Schulz). Sono i tempi borowczykiani dell'omologia tra il sogno della bella e la realtà della Bestia, le cerimoniali lentezze dell'ero-

tismo che impegolano le sarabande del potere, e soprattutto le serie di oggetti disseminate come sanguisughe voraci sulle convenzioni narrative.
Cataloghi di reperti - scampati alla forza omicida del tempo - di feticci antiquariali che non possono non ricordare la merce delle «botteghe color cannella» di Bruno Schulz, aperte fino a notte inoltrata, decentrate dalla produzione e vendita dei beni "utili", e ricolme fino al soffitto di quelli - nel piú pieno senso - "voluttuari": dalle scatole magiche agli homuncoli in vaso, da francobolli di paesi scomparsi a decalcomanie cinesi, e soprattutto «libri rari e curiosi, vecchi in-folio pieni di incisioni straordinarie e di storie sorprendenti», «edizione rare e proibite, pubblicazioni di un qualche club clandestino» che svelano «misteri angosciosi ed eccitanti», offerte da «dignitosi venditori che servivano i clienti a occhi bassi, in un silenzio discreto», «pieni di perspicacia e comprensione per i loro piú segreti desideri».
Qualità che Borowczyk ha adattato al suo mezzo, aggiungendovi - da un buon ironista tragico, conscio del nuovo marketing - la strategia di un riporto dell'intransigente maniacalità anti-tempo a una legge di compromesso: sa occhiare carezzevolmente i residui della durata libidica di una vita sugli oggetti, e sa distoglierne lo sguardo quando un'offerta troppo partecipativa vi determinerebbe quell'aura prevaricatoria che è nella logica della storia recente - che ha, tra l'altro, visto la nascita e l'affermazione del cinema - di distruggere. Cosí l'affezione sorride di sé, e sposa il desiderio della sosta alle esigenze del ruolino di marcia: in un equilibrio fragile di itinerario, di esilio e di puro moto, sotto il quale s'intravede - sí e no - l'utopia sofistica di una Storia la cui freccia non colpirà mai, perché distillata a ogni segmento del suo percorso in oggetti permanenti, contemplabili e incorporabili. Ma il Borowczyk che allinea articoli rari e proibiti sul bancone della sua bottega - all'insegna della Bella-che-si-deflora-con-la-rosa - è insidiato da una produzione all'ingrosso, esplosa dalle notti polacche nello smercio multinazionale, che potrebbe imporgli - in linea, ad esempio, con gli esiti mandiarguesiani del grande filone del libertinismo francese - la messa in mora di quello stesso equilibrio, a favore di una risoluzione della polarità tra eros e Storia (e sociale) deferentemente calata dagli stampi profilattici dove il "conflitto" è al di fuori delle ragioni della scrittura e preordinato in questa con un tasto convenutamente tollerabile di problematicità. In anestetica "eleganza" si trasformano allora la "bellezza" e il "fascino" in cui l'artista dovrebbe immergere il filosofo - e magari Borowczyk è convinto di farsi profondo -, la Logica e la Critica della ragion pura degradandosi, nella emmanuellizzazione di Ewa, a «Playboy», «Playmen», «Lui».

Pochi cenni su due film difficilmente vedibili in Italia.
In *Goto l'île d'amour* i tic di Borowczyk sono parossisticamente assemblati nel microcosmo di un'isola fuori della storia; solo successivamente il regista imparerà a distribuirli in vicende che, per quanto insolite, saranno disposte a venire a patti con una quotidianità piú riconoscibile. Regna su Goto un anziano monarca, la cui bella moglie è innamorata di un giovane ufficiale, insieme al quale costruisce progetti di fuga affidati a una barca precariamente ancorata tra gli scogli. Un assassino graziato, al servizio del re come sterminatore di mosche, s'innamora della donna, e quando il re, scoperta la tresca della moglie, lo inviterà a ucciderla, egli non si periterà di spararagli, facendo ricadere la colpa sull'ufficiale. Questi verrà giustiziato e la fanciulla si suiciderà per sfuggire alle "voglie" dell'assassino.
Goto è la storia dell'assetto di un'isola relativamente felice distrutto dalla "voglia", dalla passione eversiva di questo assassino. È il piú polacco dei film francesi di Borowczyk. Ove per polacco si intenda quel grottesco insieme fisico e metafisico cosí tipicamente gombrowicziano (ma c'è anche il Kafka de «La colonia penale»), quel realismo miniaturistico dell'assurdo, che di tetre vicende di scemi del villaggio fa l'emblema della condizione umana, protocollando l'incredibile come la pratica ministeriale piú corrente. Stilisticamente è uno degli ultimi grandi film in bianco e nero (1968), che cala la miseria di una civiltà - di cui, ovviamente, Goto è un'amara metafora - del tutto in questa chiave di gradazioni di scuri, come gradazioni di squallore, e di chiari, come abbacinamenti domenicali in capo a settimane che ricordano la crudele settimana "de bonté" di una celebre serie di disegni di M. Ernst. Personaggi e cose sono schiacciati su fondali di mattoni in inquadrature da film scientifico, in un confronto all'americana. Solo due volte - ma forse per contrastare e far risaltare il grigio - scoppia la commozione e una avvolgente musica settecentesca: quando la donna piange davanti alla barca distrutta dagli scogli, e quando all'assassino si inumidiscono intensissimi occhi per l'ultimo sospiro dell'oggetto della sua passione. Anche l'amore folle e criminale si fa, allora, meritevole di una dissolvenza rispettosa.
Blanche narra la storia di una delicata castellana, sposata a un vecchio e orrido nobile, sottoposta ai pesanti corteggiamenti del re, in visita al castello, e a quelli aerei dell'aiutante del re, Bartolomeo. Di Blanche è innamorato il figlio che il nobile ebbe da un'altra moglie. Sarà proprio questo personaggio, patetica figura di amoroso respinto per i suoi scrupoli e per la correttezza di Blanche, che farà precipitare, oltre al proprio, il destino della ra-

gazza e di Bartolomeo. Interpreterà, infatti, il corteggiamento di questi, trama giovanile di spiritose attenzioni e impertinenze, come il segno di un idillio consumato, e s'impegnerà in un giudizio di Dio, un duello, dal quale uscirà morto. Suo padre, allora, indurrà al veleno l'innocente Blanche e farà giustiziare Bartolomeo appendendolo a un cavallo e dilacerandolo tra le pietre e i rovi del suo feudo.

Cupa vicenda dei secoli bui, da Borowczyk avvivata con quanto comincia a definirsi come il suo stile: un ricamo di acutezze che danno il senso di un'epoca e insieme, soprattutto, quello di una personalità creativa che contro ogni infamia storica, contro ogni violenza dell'uomo sull'uomo - e in particolare sulla donna -, vuole affermare una propria purificante leggerezza, un residuo discreto di poetica pregiudizialità - aggregato non a filosofie della storia o a canoniche teorie critiche ma ai dati minimi dei diritti creaturali, della necessità per ogni essere vivente di non negarsi alla fragranza del corpo. La chiave di questo margine, dal regista conquistato sulle sue storie, è nello stemperarsi del clima obbligatoriamente austero in un medievalismo preraffaellita e "jugendstil", o da rimatore tardoromantico. Cosí il medioevo è allontanato dietro una superficie di alabastro, l'odore dei macelli attutito da essenze insinuanti, comunque femminili - come sempre in Borowczyk. Molto rifiniti l'inizio - scena di stilizzatissima danza antica, commentata da viole e mandole, e dal canto etereo di un castrato che sottolinea sapidamente l'"innaturalità" delle maritali, cascanti labbra del vecchio M. Simon su quelle fresche di Blanche - e la conclusione, con quel selvaggio trascinamento di Bartolomeo appeso al cavallo.
Queste ultime sequenze - frammenti in soggettiva di torrioni, fango, rocce e spine autunnali, e nudi rami in devastante fuga - lasciano affiorare un tratto caratteristico di tutto Borowczyk: il suo sentimento del tempo, l'andatura sadica della storia cui si è appesi come al cavallo di un supplizio medievale. E noi, dunque, ci sentiremo autorizzati a leggere tutto il suo cinema come un progetto di rallentamento di quell'andatura.

Racconti immorali

Nei *Contes immoraux* l'episodio di Thérèse Philosophe può essere visto come un concentrato lineare dell'esperienza di Ewa: da un prologo in chiesa, percorso dalle vibrazioni di una - in questo caso - manierata conversione immanentistica di paramenti sacri e oggetti cultuali, al diapason orgastico che magnetizza gli articoli di un interno borghese - le scintille scenografiche del trovarobato

borowczykiano si accendono qui nello stanzino, zeppo di eccitanti anticaglie, "bottega" schulziana e boudoir delle pedagogie sadiane, ove Thérèse è chiusa dalla repressiva tutrice - all'assoggettamento finale alla violenza e alla distruzione. Diagramma di buona parte delle favole del nostro, con apice in quello stilema autoerotistico su cui non poteva non gettarsi - per i noti "falsi" - la rapace ebetudine dei contrabbandieri di priapate. Per quanto ristretta all'evidenza di un piccolo esperimento da laboratorio - una prosperosa fanciulla chiusa "per punizione" in uno stanzino pieno di oggetti, con due cetrioli per cena - nella parabola di Thérèse sono presenti i dispositivi di ogni fiction riuscita: l'accensione - attraverso congegni preparatori di progressiva potenza - di un evento che pone il protagonista in una emozionante circostanza di vaglio d'identità. L'"ordine tattile" instaurato dalla ragazza tra sé e l'ambiente della cameretta la intriga in una ricerca - alla quale lo spettatore collabora sussurrando "acqua" o "fuoco"... - con culmine, al limite di una processione di oggetti saldata al prologo chiesastico, nell'"oggetto" ritrovato del proprio corpo. La pavloviana semplicità di questo assunto conclude alla immagine della "macchina" di Thérèse che, infine, dopo inesperti colpi di manovella, si mette felicemente in moto verso la plaga dell'autosoddisfazione. Un corpo femminile nella pura propulsione di un atto narcisistico è quanto Borowczyk vorrebbe sempre riflesso nel proprio occhio, e nel proprio cinema - corpo dalle caratteristiche oleatamente lucide, ad apertura di cofano, come in una rassegna automobilistica: sibilo fisico di sedili di cuoio o di velluto, lamenti di portiere schiuse su tappezzerie color mucosa, tonfi di chiusure gommate: e tremitanti indicatori di verifica e consumo, pistoni nel brillio rapinoso di una verifica interminata. Ma il "moto" della ragazza va a infrangersi, fuori dello stanzino, nella violenza di un vagabondo, sottoprodotto di quel mondo degli uomini già insinuatosi proprio nel luogo della scoperta di sé - e già segnante tra gli oggetti, come il massimo incentivo di questa - attraverso la fotografia di un bel giovanotto coi baffetti: facies promozionale della stessa "logica" del ferino stupratore che precipita l'uscita dalla felicità autistica del corpo. La rotazione del motore, sotto un'effimera e splendida inseità, soffriva di costitutivi adempimenti di alterità - con obbligo di una trazione di "carichi" in topografie finalistiche. E vedremo oltre come l'ipoteca fallica delle fanciulle borowczykiane sia scontata dal loro creatore: quanto la curvatura organicamente ideologica di una nozione, con quell'ipoteca, del "crollo" della circolarità chiusa del femminino - reso con gli strumenti specifici del regista - sia rettificata dall'ideologia sovrapposta degli imbeccanti filosofastri ed erotisti di stato che chiudo-

no il corpo nella corazza delle motivazioni strumentali e delle pruriginose gratifiche del conformismo.
Nell'episodio della "sanguinaria" la solitudine dell'eros insegue, ora con eversiva coscienza, un universo totalitariamente femminile. Una misteriosa pozione, in una sorta di cappella a lesene rosse e nere di un palazzo nobiliare, frenetizza i corpi chiari di ragazze sottratte all'economia naturale della campagna - lavorazione del latte, dell'uva, cucito, amore nel pagliaio -, intorno al corpo della "sanguinaria". Il successivo stacco su questa, immersa in un liquido rosso, cupamente denso, lascia l'impressione che i corpi si siano macerati nella semplice meccanica del contatto menadico, come i petali delle rose rosse ricorrenti in Borowczyk, spremendosi senza interventi esterni in un bagno rigeneratore. Il "matrimonio" tra la "sanguinaria" e la sua bella assistente vorrebbe essere la ratifica di questo universo preziosamente sospeso sulle economie reali, irrigato da una crudelissima fonte della giovinezza. Il progetto della Bathory sta nel rimateriare indefinitamente le giovani superfici del proprio corpo - rispecchiato, nell'illusione narcisistica, da quello dell'amica -, nello scorrere su di esso con uno sguardo eternamente fresco (cosí, nel "matrimonio", la "camera" scivola su primi piani di nudità velate: di quel velo che il desiderio tesse e la potenza fa visibile e tangibile), contrappuntato, nella scena della razzia delle donne, dallo strabismo centrifugo del contadino testimone di quell'estremo atto di una disgregazione che i rapporti di forza determinano sotto la fissità feudale. Ma gli occhi di quella che la "sanguinaria" sposa - credendola simile a sé, concentrata anch'essa nell'esplorazione di una regione senza uomini e quindi, endogeneticamente, senza Storia - non si sposano ai percorsi visivi della padrona; tra il gineceo sacrificale della potenza particolaristica e la schizofrenia degli sfruttati, essi ricalcano la linea "realistica" della mediazione storica. La notte stessa del "matrimonio" la donna introduce i gendarmi che arrestano la Bathory e si stringe a un giovane ufficiale, reimmettendo l'uomo nei cicli della produttività sessuo-economica. Cosí, ancora, il sogno di un cosmo "foderato" soltanto di una bellezza femminile filtrata da gerarchie monistiche cade nella rete delle inferenze maschili: ovvero nei bagni di sangue effettualmente rigeneranti del corso storico. La sigla della rosa - come il gesto aristocratico della "sanguinaria" - si rivela delicata memoria prefallica, poesia e sogno di un meccanismo in sé conchiuso e non eterodiretto, in un tempo interiormente anteriore a quello delle feconde devastazioni del maschio.
A volte però la Storia si coniuga paradossalmente col sogno partenogenetico. È il caso dell'episodio dei Borgia, dove, con esemplare chiarezza, il corpo che-si-contempla si incarna nella Chiesa

di papa Alessandro VI, la forza autogena è scoperta nel rapporto tra padre e figlia (non per nulla la stilizzazione liturgica del soddisfacimento e della riproduzione, nel "matrimonio" tra i già congiunti, si disegna come un gioioso anti-Cenci delle rubricazioni popolari) e il mito della bellezza e della potenza mantenute in se stesse s'intreccia alla ferma trazione delle cointeressenze saldamente terrene dell'istituzione: si veda, alla fine del "quadro", quello scorrimento processionale della famiglia Borgia e dei vecchi prelati davanti all'acuta staticità della "camera" - quell'andamento come immobile, intervallato dalla sorridente immagine del bimbo di papa Alessandro e di Lucrezia: del "frutto", cioè, che non poteva generarsi dall'individualismo astorico della Bathory. Qui la rosa è l'ode ariostesca a Lucrezia, che il padre declama alla figlia; la gratuità dell'arte fattasi carne e storia nel privilegio che Savonarola - il cui arco è sintetizzato dagli estremi del pulpito e del rogo - vorrebbe travolto dall'incarnazione di un logos "morale" - sempre adibibile, per altro, a latinorum, citazione oscura con cui ribattere le domande di una "stupida femmina" dell'invisibile popolo intorno al pulpito. (Notazione, questa, direttamente "politica", rivolta a un'intellettualità ostinatasi, nel corso dei secoli e nonostante il fuoco, a ignorare che - gombrowiczianamente - «le parole sono corpi»).
Non sappiamo se Borowczyk sia al corrente che l'appartamento Borgia, in Vaticano, è affrescato a iconografie ermetiche di ascendenza "egiziana" - l'"egitto" dell'occultismo europeo, ma anche quello, forse, di una società retta sull'incesto - in qualche modo apparentabili con la sua intuizione di una gestualità flemmatica, scandita in geroglifici sciolti nelle note di un ambiguo epitalamio. L'organizzazione chiusa fondata sulla revoca dei tabú storico-familiari offre a Borowczyk una serie di ritmi simbolici da intrecciare a quelli storici, in una rappresentazione del "sacrificio" - dei primi a opera dei secondi (o del loro miracoloso connubio) - che è una delle vie piú genuine del suo "erotismo". Ma a occuparsi di certe cose, si sa, c'è sempre il rischio del mal francese - e il nostro autore non ne è andato indenne: tant'è che noi ce ne interessiamo qui perché ci sembra prezioso il rilievo di un'interazione di corpi - è il caso di dire - e anticorpi di questo genere, proprio per la possibilità forse incombente di una metastasi conclusiva. Il morbo si è, evidentemente, presentato nelle vesti mefistofeliche di A.P. de Mandiargues, tanto spesso elaboratore di modici "misteri" della carne per gli après-midi di una classe di fauni rinciviliti.
I *Contes immoraux* devono a lui la loro zoppía - caduta priapica e discontinuità stilistica -, riscontrabile nell'episodio intitolato «La marea», in cui un ragazzo porta la cuginetta su una spiaggia e le

impone, tra strologherie apodittiche, una fellatio in sincrono con l'alzarsi dell'acqua. Borowczyk, il quale, come vedremo, non è arretrato di fronte al piú travolgente dei feuilleton, spegne i propri ritmi davanti a finte consonances da committenze dorate: e in quest'ade confortevole non può che capitargli di abbracciare ombre e chiacchiere invece di "corpi". La sindrome da "esilio" si precisa, dunque, in una inconciliabile binarietà - ove si riflette lo stesso destino "tragico" delle fanciulle borowczykiane! -: permanenza, di contro a ogni espatrio, di una cultualità intrinseca all'apologo corporale ed erotismo da carta patinata, con annesso "rito" che, surrettizio e mascheratorio, sgrana i rosari della falsa coscienza. Ne desumiamo una regola generale per i rapporti tra sesso e arte: l'astrazione parte da lontano - dalla fisiologia -, ma i filosofemi, specie se truccati, non rialzano le quotazioni di sia pure "eleganti" priapate; i "gioielli indiscreti" non "parlano" se invece nell'anello del sultano di Diderot vi si volge un pretenzioso fondo di bottiglia.

La bestia

L'aristocrazia - nella visuale che vi appunta un intellettuale cosmopolita, ma su base polacca, come Borowczyk - si fa per definizione detentrice di un sogno di perdurante Immaturità. Il suo decorso consiste in stilistiche variazioni di una immutabilità, la sua riproduzione è una serie di identici - appartata, col volgere delle epoche, in dimore circondate da parchi sempre piú intricati e prossimi alla esuberanza della vegetazione spontanea. Le ere e le modifiche dei rapporti sociali non penetrano in queste zone se non per acquisizione "naturale", secondo un riporto biologico che scoordina il concatenamento storico e si materia in una "decadenza" che incide sul gene: irregolarità fisiche per strutture parentali via via piú chiuse, tragicomica scissione tra gamma gestuale - di desuete, ancorché magnifiche, tecniche del corpo - e territorio della persona. L'economia si fa natura; ma la quintessenza di Giovinezza e Immaturità è appunto una scandalosa durata "naturale" negli ambiti della maturità, del "mondo degli uomini", del valore. Allora la decadenza di una famiglia nobile appare come la fuoriuscita del suo archetipo, lo svelamento - ignaro di sé - della sua intima funzione.
Potremmo, su questa strada, leggere *La Bestia* come un malizioso rovesciamento delle snobistiche teologie di Klossowski - altro "polacco" col patema dell'aristocrazia - che in un lontano saggio su Sade trovava il senso di questi nella condanna dell'umanità al bestialismo, causa l'eliminazione, col re e la sua cerchia, della rappresentanza di Dio sulla terra. Grave perdita, anche per Bo-

rowczyk, la sparizione sociale e antropologica della categoria "nobilità", ma in quanto custode di un segreto della creazione "dal basso", la verità alchemica della trascorrenza dei regni naturali, del punto di intersezione tra la Bestia e l'uomo e della permanenza in questo di quella: di un sogno di Immaturità, di una preistoria e di una Giovinezza senza limite. La Bestia e la donna sono i poli di un mito da cui l'uomo è escluso: di una Immaturità che si prolunga senza diventare maturità, di una Giovinezza che autoeroticamente si nega allo sviluppo e alla coppia storica, di una generazione che non esce da sé e di una produttività dell'identico, di una dispersione protratta oltre il confine del tempo, di una Bestia, infine, che muore prima di farsi Leviatano. La donna - o la "bella" - è la punta visibile di questo iceberg, nei suoi infantili itinerari - talvolta pericolosamente intersecanti le linee di comunicazione tra gli uomini, rotte commerciali e navi di potenziali folli. Il "matrimonio" è l'atto con cui quel mito compie un estremo tentativo di realizzazione, nel momento annichilante dell'incrociarsi delle rotte. E il banchetto nuziale si tramuta inevitabilmente in cerimonia funebre. Lo sposalizio di Thérèse Philosophe col proprio corpo (l'immersione del "filosofo" nel corpo e nel fascino) è il preludio all'impatto con la distruttiva violenza di un balordo - residuo della produzione e delle classi -; le nozze della "sanguinaria" col proprio sguardo - ovvero con l'assistente, che è il suo "braccio", la sua "mano" - si sfasciano sul tradimento eterosessuale, nella volontà della moderazione e della norma; anche la già degradata - perché mandiarguesianamente inserita nella crosta produttiva e nella sua scala valorica - volontà di fare un "corpo solo" della coppia marito/moglie de *Il margine* si infrange - non potendo piú, appunto, sulla durezza di quella crosta e dei suoi corollari - nella maneggevole tragicità dell'"incidente"; soltanto il "matrimonio" dei due Borgia accoppia il mito autogeno dell'Immaturità e Giovinezza alle credenziali di un "corpo solo", fattosi istituzione storica, mezzo bestiale e mezzo umano, mezzo umano e mezzo divino, come la ruota bruniana de «Gli eroici furori».
Infatti il matrimonio tra Lucy e Mathurin ha per condizione - imposta dai ricchi, borghesi e pragmaticamente anglosassoni genitori della ragazza - che venga celebrato da un alto prelato, congiunto di un ramo della famiglia di Mathurin, e nella cui attesa si consuma l'arco della vicenda con la sua eclatante agnizione. La Chiesa può storicizzare l'unione con una prestigiosa fetta di umanità, tradizionalmente nota - e ammirata - per il suo segregarsi dalla Storia, senza che di questa segregazione s'intuisca l'immane busillis. Ancora una volta, l'operazione montata dal padre di Mathurin - l'uscita "storica" della famiglia dal chiuso dei segreti genealogici e dal dissesto delle finanze - è destinata alla catastrofe della

verità del sangue: quell'Immaturità è troppo palese per poter adesso venire alla luce di "rapporti" di una società a capitalismo "maturo", quella Giovinezza è troppo se stessa - è la giovinezza medesima della specie, il limbo mai disacerbato dell'evoluzione, la premessa bloccata dell'umano: la Bestia - perché possa, oggi, rimpiazzare la distanza che si pretende di aver messo tra natura e civilizzazione. Quella "natura" in cui le prime scene - di una furibonda monta di cavalli - introducono, attraverso il nucleo del sogno di Mathurin, la sua resa istintuale allo zoccolio convulso, alle contrazioni del nero e del rosso. Tra i primi piani dei suoi occhi, le inquadrature dei genitali dei cavalli - rosso e nero, come nella cappella sacrificale della "sanguinaria" - si alternano a campi medi della sua figura, componendo quella icona semi-bestiale che Borowczyk carezzerà per tutto il film, fino alla non elegiaca "morte del centauro".
L'intersezione con l'auspicato ricambio "storico" è subito simbolizzato da un'istantanea della monta, scattata da Lucy appena giunta al castello. Con la mediazione tecnica della riproduzione dello sguardo e del fissaggio di una "prima natura", la ragazza profonda nella giovanile primarietà di un desiderio che, dall'altra parte di una formazione sociale, ricerca la Bestia e si offre all'unione come a un ritrovamento, con autoerotica immaturità, sentendo in quella il sogno consaguineo di una discesa nel piú esclusivo delibamento del proprio corpo. E Mathurin - patetico come una fanciulla d'altri tempi al primo ballo, alla presentazione in società - è preparato dal padre al gran passo col rito virile della tonsura. Suo zio si farà portare quei peli e li palpeggerà nella sedia a rotelle su cui è immobilizzato - commento laterale del teorema borowczykiano, sulla regressione dalla coppia storica, alla quale l'uomo si sottrasse uccidendo sua moglie, ad una immobile Immaturità, gravata dai livelli rimossi del regno animale e siglata dalla scena della misteriosa apparizione di una lumaca sulla sua mano. Una lumaca indulgerà sulla scarpina dell'ava di Mathurin, violentata nel parco dalla Bestia; e lumache sono servite a pranzo, aspettando il prelato che dovrà celebrare le nozze: segno sfacciato di una volontà di assorbimento dell'alea bestiale viva nella presenza di Mathurin come nell'assenza del latore dell'esorcismo. Segno, infine, di questa parte del film, coi suoi rallentamenti sugli spazi morti - dove si genera un'inumana torpidezza -, con la sua scia di bava sugli oggetti che caricano la curiosità e l'eccitazione della ragazza. Secrezione non indolore, però; strani chimismi dell'incoscienza aggregano in un sogno di Lucy - masturbatoria hypnerotomachia del disvelamento - la realtà mortale di Mathurin. La rosa, traccia di una bellezza autistica, sfregata contro la "natura", sprizza, tra incendianti sopori della ragione, mostri che nel

corso di faticosi commerci carnali finiscono per rivelarsi non del tutto sgradevoli: come quello da cui un'ava di Mathurin (con buona approssimazione del sogno alla "realtà") fu posseduta al termine di una fuga nel parco. L'avvicinamento della "camera" alla finestra del palazzo dietro la quale la donna, in abiti settecenteschi, è intenta a un trillante incantesimo di clavicembalo è all'altezza dei momenti migliori di *Storia di un peccato*. Una selvaggia rêverie crepa la porcellana di un "pittoresco" d'epoca, con agnellini e fitto boschetto. La Bestia gode la bella e muore: ma non senza esiti. Mathurin, che ha mandato a monte il pranzo a base di lumache con la sua ebbra Immaturità, dorme nella stanza accanto a quella ove Lucy sogna - interpretando, con sintonie manuali, la parte della Bestia sull'ava e su di sé - l'episodio per cui, trasmessi nella sua famiglia, terribili cromosomi gli hanno fatto carico delle ombre inapprezzate dell'evoluzione. La ragazza percorre piú volte il corridoio tra le due stanze, con la pendolarità di un desiderio contratto, stordita dai presagi, dal sogno che le si va formando. Sfiora il suo promesso, e si dilegua esitante ai suoi animaleschi soprassalti. Tutta la forza e la rapacità della Bestia erano sufficienti per quel solo atto d'amore - il possesso della bella -: esiziale prodigalità di una giovinezza senza calcolo e pianificazione, finita in una pavana di foglie morte sulla sua carcassa, sparse dall'ava in omaggio e per occultamento. E il riflettersi di questa ingenua duplicità sulla grazia intenerita e interdetta del volto femminile motiva la necessità della morte del polo piú impresentabilmente primario dell'origine animale del desiderio, della parte piú mostruosamente autarchica di questo, viva nei recessi pelosi intorno al coccige - nelle dimore dell'immobile aristocrazia: nei doppifondi dei trumeau, sul retro di vetuste incisioni, tra friabili pagine di erbari. La "bella", finalmente, è piú acconcia al "mondo degli uomini", piú disponibile al regolamento del dispendio, ai travasi e alle produttive ibridazioni; segnala sempre, nelle sue irregolari solitudini, le latenze di un'autosoddisfatta Immaturità, ma sa uscire dal corpo e prestarsi al gioco serio della famiglia e dello stato. Pure, nella clausura delle sue digitanti introiezioni, ha inseguito il primato ancestrale dell'androginia: non "in avanti", nella questua spossante di un interlocutore storico (maschile), ma nel precipizio interno della medesimezza del corpo, nel sogno di una stasi di qua dei rinnovamenti del mondo, in una poesia fuori del ghetto estetico: in una rosa o una Bestia - il monstrum, la portentosa "diversità" degli antichi -, confricata sulla "natura", che ne raccoglie l'ultimo profumo. Lucy scopre Mathurin ormai bianco e rigido, e ai familiari che accorrono grida infantilmente: «io non ho fatto nulla». Mentre nell'aria piena del grido di riconoscimento - la Bestia, la Bestia! - risuona la pistolettata suicida del padre di Ma-

thuring, sopraggiunge - in un finale che nel suo pochadismo, in contrasto con la durata impossibile del sogno, esprime il ritorno ai tempi normativi - il tanto atteso monsignore che pronuncia, sul cadavere irsuto e caudato del giovane, la condanna ufficiale del bestialismo. Lucy si allontana dal luogo dove la sua Immaturità ha toccato il punto piú alto e patito una crisi senza ritorno, sconfinando iniziaticamente nello stadio "superiore". Riattraversa il parco, verso il mondo, nuda in una pelliccia di leopardo - "bestia" essa stessa, suggerisce Borowczyk, inconsapevolmente omicida -, stretta alla zia mascolina che asciuga le sue lacrime: pronta, nella paura e nel rimpianto, per l'uomo e la Storia.

Storia di un peccato

Per Max Bense («Estetica», Bompiani 1974) l'ambito dell'erotico è un mondo stracolmo di segni, che devono la loro percezione e traduzione in segni estetici alla sensibilità e alla fragilità con cui sono soliti manifestarsi. Ma queste stesse caratteristiche possono anche degradarli a semplici segni reali, «a puri segnali delle pulsioni, a puri organi», la realtà immediata entrando al posto del "modo" estetico - la "correaltà" -, e trasformandosi la percezione da estetica in meccanica. Il decadimento del pudore, il cui compito è di celare il tasso di meccanicità della sfera erotica a favore della percezione estetica, determina l'osceno (che, a sua volta, ha carattere segnico, in quanto rimanda a un tipo di natura o di fisicità o di realtà «che se di per se stesso è privo di ogni possibilità estetica, proprio per questo può essere reso parte costitutiva di una correaltà, quindi di un'opera d'arte»). Non potendo - e non volendo - aspirare a un simile recupero, come mezzo tecnico, dell'"osceno", gli ideatori dell'ormai noto "falso" - la masturbazione col petalo - perpetrato ai danni di *Storia di un peccato*, sono serviti piuttosto come misuratori di potenza di un'opera che, resistendo alla loro mercenaria idiozia, non poteva meglio esibire la propria "correaltà". Ewa - protagonista, autrice e vittima, del "peccato" - è la piú accattivante incarnazione delle parabole borowczykiane. Fin dall'inizio, quando il confessore le esalta lo stato di purezza - «San Cipriano dice che le vergini sono i fiori profumati della Chiesa» -, si delinea la sua "figura", nell'orizzonte del suo destino e nell'unità di un fascino che l'abiezione renderà patetico. Dove questa "figura" sosta, la camera di Borowczyk interroga oggetti preziosi e delicati particolari, cercando resistenze spaziali e gore di tempo che facciano attrito contro la violenza sradicante con cui la Storia si fenomenologizza nel feuilleton. (Ci ricorda il tentativo "megalomane" del gombrowicziano «Pornografia» di rinnovare l'erotismo polacco: «Un tentativo di ritrovare l'eroti-

smo che corrispondesse maggiormente alla nostra sorte e alla nostra storia piú recente, composta di violenze, schiavitú, umiliazioni e ragazzate, corrispondente alla discesa negli abissi estremi della consapevolezza e del corpo». Gombrowicz ammetteva che il suo libro potesse contenere i «germi della cattiva letteratura», ma proprio questo lo divertiva: «mettere contenuti difficilissimi insieme con la semplicità, anzi, con l'ingenuità».
E in una nota del «Diario» scriveva: «Dove è il mio posto? Quali sono i miei doveri? Dovrei forse tuffarmi nella storia? O forse cercare l'"altra sponda"? Chi debbo essere? Che debbo fare? Zeromski buonanima» - per l'appunto l'autore di «Storia di un peccato» - «soleva rispondere in simili situazioni: scrivi quel che ti dice il cuore - ecco il consiglio che mi convince piú di tutti»). Il ritmo del cinema di Borowczyk reinventa l'esperienza di Ewa e la sottrae alla sua sorte romanzesca, ponendola teneramente - nella trasparenza di un inebetimento che la conduce a distruzione come in preda al "davamesc" malese che toglie la volontà ai personaggi witkiewicziani - nella regione dei "fiori profumati" di quel godimento senza nemesi - non obbligato, dunque, a uccidere i propri frutti come Ewa suo figlio - costituito dalla resa estetica, alta, tratta quasi a scommessa dai materiali spuri. Scommessa, comunque, giocata con un "sistema" sicuro; si direbbe secondo l'unità organica della "sezione aurea" ejzenstejniana («Appunti di un regista»), con le sue scansioni in cinque cardini narrativi "commentati" dal concerto di Mendelssohn-Bartholdy: l'aspersione dei petali di rosa sul corpo, la scena d'amore con Lukasz, la nascita e l'uccisione del bambino, la scena d'amore con l'uccisione del conte, l'incontro con Lukasz e la morte. Ma lo stesso concerto mendelssohniano è elaborato a coefficiente di un'altra "musica", in cui si dispiega l'intero ritmo audio-visivo del film - e non si potrà facilmente dimenticare, durante la visita di Ewa al casinò, un croupieristico «les jeux sont faits» bissato in quel tono di insinuante professionalità demoniaca, alla «Histoire d'un soldat», e subito dopo la sincope svagata di un campo lunghissimo con gabbiano e flora mediterranea; e la colonna di fumo, i segni bruciati dell'assassinio del conte, che rompe lateralmente, da una finestra, su una facciata a mascheroni, e poi, all'ultimo tornante del concerto, la sequenza di un paesaggio "in fuga" da un treno (altro stilema, con le rose, dei viaggi criticamente sentimentali di Borowczyk). La musica interna di questo viaggio, o flusso, è spia dello scambio degli usi specifici dei singoli elementi - a livello macroestetico: tra feuilleton e risultato artistico del film -, con uno slittamento verso una metaforicità a catena, coniugata in tutte le pose di un florilegio appagante dell'immaginazione; di piú,

quello slittamento è simbolo e veicolo di un cursus del desiderio, del suo infantile gioco di somiglianze, contiguità, oscuramenti, rivelazioni.
L'equilibrio tra il "sistema" che pareggia il complesso e l'istinto di ogni elemento a campirsi uno spazio sopra l'insieme è anche l'equilibrio - che ogni lettura, per altro, fa piacevolmente "pendere" - tra le convenzioni del genere con cui il regista si balocca e la vivezza animistica che il suo "stile" evoca, in persone e cose, da ritagli di sottocultura; l'equilibrio, infine, "morale" tra la condanna del "peccato" di Ewa e la sua remissione in virtú della "musica" del suo corpo - di nuovo, il corpo di una "bestia" che si fa straziare, per l'arresto di un solo momento felice, da tutti gli altri momenti del tempo storico: e allora le sospensioni del ritmo, le sue ferme sui ricchi scampoli oggettuali e ambientali della vicenda, hanno il senso di una correità che, benché defilata nello "scambio", confessa ironicamente l'Ewa-c'est-moi di Borowczyk, la sua "fuga", e la nostra, in soggettiva con la peccatrice. L'impietosa orizzontalità degli avvenimenti è, cosí, interrotta da una amorevole attenzione agli spazi interni dell'avventura di Ewa, che le concedono il nascosto ossigeno di una canna nell'acqua di una palude, e al contempo ci sottopongono la realtà storica di "rapporti umani", come si diceva anni fa, sotto forma di "cose": anche belle, godibili. L'educazione sentimentale di Ewa - musicata, nelle fasi domestiche, dalle scale di un pianoforte, che misurano, specie con quelle "stecche" affondate negli angolini bui e nelle topiche del cuore, la capienza affettiva di un interno piccoloborghese - la conduce a rifiutarsi all'ostia, a uscire dai ranghi dei "fiori profumati" ciprianei, per diventare vittima simbolica, essa stessa, della legalità storica - attraverso il passaggio nei "fleurs du mal": che Borowczyk le fa leggere su una spiaggia francese, sottolineando la sua dimensione di piccola criminale e insieme di riscattata dall'innocenza profonda del suo corpo e dal suo farsi oggetto d'arte. All'ufficio non le concedono un permesso perché corra da Lucasz, che si è fatto sparare per lei; dall'abbandono del posto di lavoro - mentre pregava il capufficio, la "camera" indugiava su un ritratto dello zar: la stessa Autorità raffigurata sul tappetino irridentemente inumidito ai piedi del letto di Thérèse Philosophe - comincia la sua discesa agli inferi, che è anche precipizio di status: da impiegata a lavoratrice in una sartoria, a cassiera in un bar, avventuriera e prostituta. Il buco nella Storia, scavato dall'innamoramento, le fa conoscere il suo e l'altrui corpo, ma come stazioni intermedie di una traversata dissolutiva.
Pure, Ewa in ebraico vuol dire "esistere" - come le ricorda il suo innamorato, studente di antropologia -, e non piú che il suo esistere, la sua realtà e durata fisiche, fanno il suo "peccato", il suo

involgersi nei causalismi espiatori che la renderanno «carcassa del tempo». Borowczyk dilata l'appiattimento della climax feuilletonistica a poesia della macchinosa ambiguità che ogni gesto - soprattutto di abbandono - mette in moto. Si veda, a questo proposito, l'inganno con cui i due criminali, con la forza associatisi a Ewa, fanno accorrere a Vienna il giovane conte innamorato di questa, per derubarlo e ucciderlo: la lettera che egli riceve è un fine quartetto di "voci" - la sua che legge attraverso i suoi sentimenti, quella di chi organizza la sua distruzione, quella di Ewa costretta a scrivere, e infine la "voce" della tenerezza di Ewa, condannata per il solo scandalo della propria presenza a parlare con le parole - a gridare tra le righe - di un dettato criminoso, di una scrittura di genere.
Effetto rinforzato dai tre specchi in cui il primo incontro viennese tra i due si riflette per l'occhio del "complice" della donna. La successiva scena d'amore - con Ewa che rompe in pianto e afferma di piangere per troppa felicità, e quello schizzo di curaro, allusivo come una macabra libagione seminale, dalla siringa disperatamente impugnata durante l'"amore", tra le note di una musichetta da boulevard (ennesima firma borowczykiana: il motivo è quello del pezzo documentaristico dei *Racconti immorali*, e molto simile a quello che accompagnerà la rievocazione della vecchia «artista» ne *Il margine*) - traspone la celebre mozione di sfiducia lucreziana, dei corpi degli amanti che in fondo a tutte le mescolanze rimangono separati, in una tramatura di inganni orditi dal soggetto sull'oggetto, in un circolo irriducibile alla quadratura di una stabile felicità del corpo. Tra lo svelamento assoluto - di una identificazione di "esistere" e "peccare" stagliata sul fondale ontologico della morte - e gli "inganni" sui quali il senso comune si accorda per la continuità associata del genere, l'opzione borowczykiana è per il fragile equilibrio che l'autoerotismo del femminino si ritaglia prima dell'urto con la Storia, per la cornucopia di piacevolezze e oggetti d'affezione che uno "stile" cinematografico può, fino all'ultimo, amorevolmente frapporre tra la corporalità inconiugata del primo e la violenza disgregatrice della seconda. Arte, religione, erotismo: delle tre vie batailleane alla "continuità" in Borowczyk non rimane che un sentiero in un labirinto d'Amore, dagli occultamenti e dai giri viziosi ritardanti la rivelazione della fine del mistero: della fine tout-court. Nulla è lasciato intentato: persino l'adeguamento alla Storia. Ewa, inflitta allo scandalo del proprio corpo la legge della domanda e dell'offerta, incontra un benefattore che ha istituito una comunità di sole donne, dove il "lavoro" consiste nel coltivare fiori. Sembrerebbe, paradossalmente, la realizzazione dell'inconscio progetto di ogni fanciulla borowczykiana nel chiuso dei suoi giochi. «Chi vorrebbe tornare

sotto il dominio degli uomini?», «la famiglia è una gran porcheria», dice una compagna di Ewa; e questa domanda: «tu non hai mai avuto figli?», triste, col pensiero alle tacche che irreparabilmente quel dominio le ha impresso.
Ma proprio l'oblomovismo del benefattore - «le mie virtú cominciano ad annoiarmi» - è toccato, nel gelo neoclassico di tempietto bianco e lago con cigno, dalla rivelazione dei due omicidi di Ewa. Egli, nel suo brivido di piacere, rivela la propria attinenza con l'umano e col dominio; il "bestialismo" mitico di una società di donne senza uomini bacia, con lui, nella mano di Ewa, le macchie di un ribollio del mondo esterno. (Curioso incontro, o forse "scambio" o "inganno", tra le ammissioni della Polonia di stato e gli scettici equilibri di Borowczyk). Tanto vale allora perseguire il proprio destino con i due criminali, che la porteranno all'appuntamento con Lukasz. In un tempo rigorosamente tenuto dentro la convenzione ritmico-matematica dell'ultima esecuzione del concerto - quindi destoricizzato nel suo "negativo" in divenire e sospeso nel ritualistico grafico di bel gesto riabilitante -, Ewa salva il suo antico amore a prezzo della vita, uscendo da una scena in cui il dolce ingombro del suo corpo s'è perduto nel privilegiarsi, nel mero "esistere" come "fiore profumato" in sé e per sé - nel senso di una filosofia immersa nel "corpo" e nel "fascino" -, sia pure nell'abitudinaria identità con l'oggetto del gioco passionale.

Il margine

L'adattamento che Borowczyk ha creduto di operare dei propri temi a «Il margine» di Mandiargues contava su alcuni dati reali. Nel romanzo è narrata la vicenda di un quarantenne francese, Sigismond, che sostituisce il cugino in un viaggio di lavoro a Barcellona, dove poche righe allarmanti sbirciate in una lettera inviatagli dalla governante lo inducono a rimandare di due giorni la lettura completa del messaggio, riservando quel tempo - appunto il "margine" - a vagabondaggi nelle Ramblas che lo portano a un triplice incontro con una giovanissima prostituta. Dopo il quale, aperta la lettera, che lo informa della morte del suo bambino e del suicidio della moglie, l'uomo esce di città e si «brucia il cuore» con una pistolettata.
Storia, come si vede, di un personaggio che sul ciglio di eventi definitivi si concede una «bolla» di Immaturità, zeppa dei piaceri esotici di un emporio mediterraneo. Lo scoppio della "bolla", volontariamente provocato - perché nessun margine può dilatarsi oltre un certo limite -, proiettandolo contro una "maturità" disertata dai suoi serenanti connotati - la famiglia, la coppia, la discen-

denza -, lo indurrà, come il protagonista di *Le feu follet*, a un conclusivo «urto con l'oggetto». Dentro la "bolla" gli è consentita un'ultima vendita dell'anima al proprio corpo infantilmente luciferino, la sostituzione della moglie Sergine con la piccola prostituta Juanita, la dipendenza del sesso da una manciata di monete d'oro strette nelle dita sudice di bambino. Sigismond stesso si definisce «una specie di vecchio bambino difficilmente accettabile sia tra i giovani che tra i vecchi»; la governante di famiglia, per la quale «il consorte di Sergine e il padre del piccolo Elie sarà sempre un bambino», si rivolge proprio nella lettera della disgrazia al «piccolo Sigismond»; il quale, accompagnato dalla «tirannia dei fantasmi familiari» - il padre e la moglie -, come da gangster di Chicago in auto al luogo dell'esecuzione, troverà in una pistola (nascosta dietro la parete del portaoggetti, «per una specie di mania infantile») «ciò che gli resta da fare per riconciliare il mondo fantastico con quello della realtà».
Nella stanza affittata per venti minuti Sigismond compra la propria infanzia; e raddoppia e triplica la tariffa della prostituta per meglio articolare la propria inerenza col giocattolo. Ma il rito della compravendita dell'infanzia è sospeso in una bolla che si genera soltanto nello spazio tra il presagio e la certezza della fine della famiglia e della maturità; all'uomo, per la sua posizione nel ricambio natura-società - eufemismo del processo produttivo -, è concessa una effimera sosta nel margine, una capricciosa e selvaggia - ma brevissima - insistenza sul primo di quei due termini, in un'afasia improlungabile del ricambio stesso. L'«equilibrio» della maturità riceve traumatica convalida dal destino del bimbo di Sigismond che, per una sorta di transfert narcissiaco, annega nella piscina di casa: motivo e anticipazione del suicidio del padre, estromesso dalla vita come, nell'identità costitutiva in cui ha potuto infilare una zeppa di due giorni, dalla scacchiera dei ritmi professionali e familiari.
Il luogo del margine è quello, narrativamente consueto, del variopinto sottosviluppo di una tirannide (il libro è del '66), brulicante di oggetti immersi in una luce d'acquario e di visi "verdognoli", intaccati dalla mortifera lutulenza di un autocrate che il protagonista definisce «forhunculo». È qui che Mandiargues si «brucia il cuore», davanti alle contraddizioni tra memoria e corpo, tra liberatori inabissamenti borghesi e libertarismo di tradizione anarchico-catalana, tra discesa alle Madri mediterranee e byronismo colonizzante; con culmine in quel manifesto per la liberazione della Catalogna dal «merdoso corso della morte», mediante cui la pistolettata suicida vuol darsi echi di palingenesi al termine di una risoluzione di troppe iridescenze della "bolla" di Sigismond in un esibizionistico e generico maledettismo.

Borowczyk ha ambientato *La marge* in quella Parigi che è anche il luogo del suo "esilio": e in cui forse la sua "bolla" sta rischiando di scoppiare. (Pensiamo a Sigismond, fermo davanti alle divelte Halles, quell'incavo dolorante della vecchia Europa dove si costruisce un "quartiere modello", mentre strappa alla lettera - subito richiusa - un presagio di distruzione delle proprie "radici").
Subodorato, nel testo di Mandiargues, un supporto esplicativo del sentimento dell'Immaturità trucidata dalla Storia, Borowczyk lo ha assunto ideologicamente - deviando, dalla tangente della propria poetica del corpo, in una centralità tutta subíta sotto i profeti e i mercanti dell'istituzione erotistica. Non senza un significativo "spostamento" di protagonismo, dall'uomo alla "bella" - una Kristel dalla presenza suasoria di una diva del muto, davvero borowczykiana quando si stringe al generoso cliente con una mutria infantile, attorcendo le gambe, il pugno ben stretto intorno alle banconote in soprannumero. E in linea con l'ispirazione autentica del regista è la vecchia cantante che, al televisore, parla della propria giovinezza, al suono di uno degli antichi motivi ricorrenti, da grammofoni museali, in altri film di Borowczyk; le puttane la ascoltano attentamente, e con esse una specie di citazione della "bestia": un nano sghembo e nero che, nella sua funzione figurale di "contrasto" con la bellezza delle ragazze, si rivela - in quanto negazione della figura maschile - accomunato ad esse nell'attaccamento a un sogno di Immaturità in cui ha fatto irruzione l'Economia: l'organizzazione maschile della compravendita del corpo.
Borowczyk ha ancora la mano felice nel disegno di questo "regno delle donne", ora dalla fissità carpaccesca e ora preda di irrazionali furori, segnato da una già conclusa contaminazione - ove la solitudine, il lesbismo, l'apprezzamento del passato, sono i contrassegni di stadi ormai spenti di aristocratico intrattenimento col proprio corpo, di un'araldica senza piú chiave apposta sulla legge di determinazione dei prezzi. Di qui il passaggio dalla bruna Juanita del romanzo alla bianchezza quasi ferale di Diana, stesa sul letto - prima che Sigismond la rianimi con un "dono" - nell'immobilità di una morta; e l'impressione di piccolo sabba di redivive vestali quando la vecchia artista, nel lividore dello schermo televisivo, commenta i propri ricordi con antiche canzoni. Schiuma dei vecchi giorni, culto delle cose desuete e "inutili" (come il distrutto mercato delle Halles): in questo nessuno toglierà a Borowczyk il suo magistero.
Ma la serie di oggetti raccolti non riesce a un felice coagulo, entro una struttura elaborata in soggezione ai riporti filosofali di Mandiargues, in un "senso generale" della vicenda scaturente dalla facile onnivalenza di un "incidente" - la catastrofe familiare -

che intercetta, senza verificarli, i modi di una "way of life" lelouchiana. E in ciò il regista si fa responsabile di una resa al coscienzialismo mandiarguesiano - cui fa capo una catalogazione anche ricca di frammenti fascinosi, segni di una scissione reale e sociale dell'esistenza, ma in una miscela di oracolarismo che finisce per ricomporli ad una, sia pure vittimistica, asserzione del vigente. Simbolo della precarietà generale del film rimangono le smorfie e gli strabuzzamenti di un mai cosí bamboccesco Dallesandro, che, nei panni di Sigismond, andando a spararsi fuori città, lamenta: «eppure io non ho mai fatto nulla di male...». Che non vorremmo fosse il pietistico epitaffio cui intestare una imminente "finis Borowczyk". Peccato mortale quello di aver abusato del feuilleton popolare - nel film polacco -, riducendone, come direbbe Gombrowicz, le "parole" a "corpi": duramente pagato - nel "margine" francese - con la riduzione del proprio cosmo corporeo a chiacchiericcio del fumettone "altoborghese".

I film citati

Goto, l'île d'amour — **r.**: Walerian Borowczyk — **asr.**: Patrick Saglio, Noël Véry — **s., sc.**: W. Borowczyk — **d.**: W. Borowczyk, Dominique Duvergé — **f.** (Eastmancolor): Guy Durban, Paul Cotoret — **mo.**:Bob Wade — **m.**: F.Händel - **int.**: Pierre Brasseur (Gotto III), Ligia Branice (Glossia), Ginette Leclerc (Gonasta), René Dary (Gomor), Jean-Pierre Andréani (Gono), Guy-Jean (Grozo), Fernand Bercher (Tutor), Raoul Darblay (Gwino), Hubert Lassiat, Michel Thomass, Colette Régis, Noël Mickley, Pascale Brouillard, Michel Charrel, Rudy Lenoir, Ari Arcadi, Stève Kalfa, Percival Russel, Guy Bonnafoux, Alain Marco, Roland Fleuri, André Cassan, Pierre Collet, Maritin, Arnol Cocos — **dp.**: Louis Duchesne — **pe.**: René Thévénet, L. Duchesne — **p.**: Euro-Images-Productions R. Thévénet — **o.**: Francia, 1968 — **dr.**: 93'.

Blanche — **r.**: Walerian Borowczyk — **asr.**: André Heinrich — **s.**: basato sul romanzo «Mazepa» di Juliusz Slowacki — **sc.**: W. Borowczyk — **f.** (Eastmancolor): Guy Durban — **scg.**: W. Borowczyk — **c.**: Piet Bolscher — **mo.**: W. Borowczyk — **m.**: Musica del 13° secolo, eseguita da Le Groupe des instruments anciens de Paris, cantata da Michel Maurice — **int.**: Ligia Branice (Blanche), Michel Simon (Barone), Lawrence Trimble (Nicolas), Jacques Perrin (Bartolomeo), Georges Wilson (King), Denise Peronne (signora Harcourt), Jean Gras, Roberto, Michel Delahaye — **dp.**: Daniel Riché — **pe.**: Jean-Claude Lefèvre — **p.**: Dominique Duvergé, Philippe d'Argila per la Téléspresse Films-Abel e Charton — **o.**: Francia, 1971 — **dr.**: 92'.

Contes immoraux (I racconti immorali di Borowczyk) — **r.**: Walerian Borowczyk — **o.**: Francia, 1974.

V. altri dati in «Bianco e Nero» 1976, film usciti a Roma, p. (17).

La Bête (La bestia) — **r.**: Walerian Borowczyk — **o.**: Francia, 1975.

V. altri dati in «Bianco e Nero» 1976, film usciti a Roma, p. (8).

Dzieje Grzechu (Storia di un peccato) — **r.**: Walerian Borowczyk — **o.**: Polonia, 1975.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1977, n. 1, p. 130.

La marge (Il margine) — **r.**: Walerian Borowczyk — **o.**: Francia, 1976.

V. altri dati in questo fascicolo a p. 158

STRANGER IN PARADISE

(Lettera da Hollywood)

Tullio Kezich

Lunedì 28 marzo 1977. 49th Annual Academy Awards Presentation, Music Center Dorothy Chandler Pavilion, Los Angeles. Per uno strano caso, che sarebbe lungo raccontare, mi trovo in un posto di orchestra, Row B, Seat 5, strangolato in un vecchio smoking che usavo a Venezia prima della riforma Chiarini (chi porta piú lo smoking in Italia?). Sono arrivato in volo da San Francisco con l'abito da cerimonia nel bagaglio a mano, appena il tempo di infilarlo nell'appartamento di un amico italiano a West Hollywood mentre la moglie serviva gli spaghetti. Poi via in automobile nel traffico di Los Angeles verso l'auditorium dove si terrà la premiazione. È tardi, bisogna affrettarsi perché alle 18 e 30 chiudono irrevocabilmente le porte, alle 19 c'è il collegamento in diretta con l'ABC Network che durerà tre ore. Previsti 70 milioni di spettatori televisivi in USA, 200 in tutto il mondo. Fuori dal Pavilion la polizia regola con perentoria efficacia il traffico delle Limousine, da una gradinata in tubi innocenti un nucleo di fans neanche tanto numeroso strepita e applaude.
Per entrare ci sono due corsie parallele, una per i commoners e una per le stars: quest'ultima conduce a una specie di ponticello imbiancato, dove la celebrità deve salire per farsi bene riconoscere dal popolo e rispondere baggianate alle baggianate che sparano una coppia di imbonitori euforici. Nessun isterismo, molta allegria, un clima da festa campestre.
I signori e le signore che si affollano verso l'ingresso sono vestiti da sera con sobria eleganza, niente piume né paillettes né altre sofisticazioni. Quando raggiungo la sedia 5 della fila B mi sento come a una prima in un teatro d'opera tedesco. Ma dietro a me c'è Mickey Rooney, i capelli bianchi tagliati a spazzola e gli occhiali; piú in là c'è William Holden con meno rughe che in Network; *davanti si sistema Sissy Spacek, a fianco*

mi plana Faye Dunaway, riconosco laggiú Jason Robards, arriva festeggiatissimo Sylvester Stallone con l'aria pimpante del favorito, ecco la soave Liv Ullmann, dietro c'è Talia Shire, Lina e Giancarlo di Seven-beauties *mi fanno il muso di lepre ridacchiando sulla loro giornata di gloria come candidati a quattro Oscar. Sulla scena sculetta un direttore dell'allestimento canuto e magrissimo che sembra uscito da un racconto di Hoffmann, macchinisti ed elettricisti obbediscono ai suoi cenni montando scenografie da varietà televisivo. I tecnici dell'audio e del video provano le inquadrature, controllano i cavi e i monitor. Tutti continuano a parlare forte, a salutarsi e ad abbracciarsi durante il discorso di Walter Mirisch, presidente dell'Accademia, che non è incluso nella ripresa televisiva. Ma alle sette in punto si accendono le luci, l'orchestra attacca trionfalmente, lo spettacolo entra in orbita.*

Travasata dalla platea, comincia sulla scena la sfilata delle celebrità. Quest'anno lo show è organizzato da William Friedkin, il regista di L'esorcista, *e abbiamo già letto sui giornali che presenta alcune novità rispetto alle edizioni precedenti. Intanto Friedkin ha tenuto a uno stile piú sobrio, limitando a un solo cerimoniere per volta la consegna dei premi. Gli anni scorsi i presentatori erano due, pare che il pubblico non ne potesse piú dei dialoghetti fessi che intrecciavano fra loro. Poi Friedkin ha voluto alternare agli attori qualche personalità della cultura, come Norman Mailer che consegnerà i premi per gli sceneggiatori. Tuttavia la novità vera è un'altra: il rientro, sotto le ali dell'Oscar, dei contestatori del passato, degli attori identificati con la sinistra. Accanto a Marty Feldman che fa il pagliaccio e lascia perfino cadere per terra un finto Oscar di gesso (è una gag, ma «Variety» la troverà dissacrante, di pessimo gusto), accanto al vecchio Red Skelton che si esibisce in un numero irresistibile (dovendo premiare i fonici, finge di strillare come un matto e che il microfono non funzioni), accanto alle esibizioni canore di Eddie Albert, di Barbra Streisand e di Tom Jones, accanto al balletto infernale «Ave Satani» di Lea Vivante, ci saranno anche i discorsi impegnati di Jane Fonda e Warren Beatty.*
Tutti i discorsi, dalle carinerie di Tatum O'Neal al blessing solenne di Nicholson, sono scritti in stampatello parola per parola su grandi cartoni, i cosiddetti gobbi, che due incaricati fanno sfilare con perfetta sincronia sotto la telecamera numero uno collocata al centro della sala. L'impressione di naturalezza è perfetta, nessuno a casa supporrà mai che tante finezze oratorie e tante emozioni sono accuratamente prefabbricate. Ancora una volta, nell'organizzazione di questa grande festa in famiglia che sono gli Oscar, Hollywood conferma di essere una specie di orologio svizzero del talento internazionale. Lo spettacolone procede a ritmo implacabile di minutaggio televisivo, con le interruzioni per i commercials, i riannunci, le sigle che partono dal direttore di orchestra collegato con le cuffie alla regia centrale.

Niente di autentico, allora? Tutta messinscena? Tutto preordinato? Neanche per idea. Questa trasmissione in diretta, che procede inesorabile attraverso il rituale della consegna di ogni premio, dai piú piccoli ai piú

grossi, dagli attori secondari, ai tecnici, ai divi e ai film, si articola in ventuno Oscar consegnati con aggiunte di considerazioni, buffonate, ringraziamenti, sorrisi e lacrime. Per il pubblico, in sala e davanti al video, sono ventuno romanzi a suspense. Ogni volta è la storia di cinque artisti che sono arrivati a un palmo dal premio mitico nella loro professione, dal riconoscimento tradizionalmente piú ambito, e sono là a fare spettacolo con la loro emozione, la loro gioia, il loro disappunto. Per ogni categoria, uno vince e quattro perdono. Disseminati per la sala, ma strategicamente esposti all'occhio pettegolo e crudele delle telecamere, i candidati attendono, spasimano, fingono indifferenza, esultano. Il segreto dell'Oscar, come spettacolo, è proprio questo: che nessuno sa quale nome uscirà dalla busta nel momento in cui il presentatore sta per aprirla, solo il notaio e i suoi collaboratori. A memoria d'uomo, in cinquant'anni, il segreto non è stato mai tradito. È un gioco, con tutta la capricciosità e l'ingiustizia dei giochi, ma servito con estrema serietà, mantenuto in vita come un rituale che ha i suoi aspetti orfici. In questo modo la gioia di Beatrice Straight, vincitrice per la breve parte della moglie di Holden in Network, *diventa uno sfogo patetico e torrenziale; e in questo modo il pubblico può cogliere la rapida smorfia di dispetto di Stallone quando gli sfugge l'Oscar per il miglior attore; ed è la sorpresa che dà a Faye Dunaway la falcata della trionfatrice quando sale sul palcoscenico per avere la sua statuetta.*

Vista dalla prospettiva di questo tardo pomeriggio del 28 marzo, Hollywood significa rispetto della tradizione dello show business, omaggio alle vecchie regole, rigore professionale. Che poi i premi rispecchino i reali valori in campo, è un altro discorso. Qualcuno mi ha detto in California che gli hollywooditi tengono moltissimo alle nominations. Queste sono fatte dalle varie categorie, gli scenografi votano gli scenografi, gli attori votano gli attori, i registi votano i registi. Essere nominato significa aver ottenuto la stima della gente che fa il tuo stesso mestiere, un riconoscimento importante. Sulle cinquine, invece, votano insieme tutti i membri dell'Accademia, quasi tremila, e qui giocano le pressioni, la pubblicità, i quattrini. Insomma l'Oscar è un premio poco serio (ma esistono premi seri in qualche parte del mondo?) che viene consegnato in maniera serissima e niente affatto indolore.
Nel pubblico, che scruta attraverso l'occhio della telecamera i volti dei candidati, immaginiamo la smorfia crudele degli antichi romani al Colosseo o degli aficionados alla corrida. Qui non scorre sangue, ma si sente nell'aria che la fortuna di un essere umano si può creare o rovesciare in pochi minuti. Certi personaggi, applauditissimi all'ingresso, sfileranno via all'uscita senza che la residua folla decimata dal freddo dedichi un saluto al loro passaggio. Si può entrare all'Oscar quasi campioni e uscirne a pezzi: anche se, come diceva il venerabile Cecil De Mille, i suoi veri Oscar Hollywood li vince o li perde al box office. In ogni modo, nello snodarsi della cerimonia che dura tre ore, la sala si carica di una tensione fortissima. Il visitatore si sente compenetrato da un senso sempre piú forte di estraneità: è come assistere, da antropologo, ai riti di una lontana tribú della quale finora avevi letto solo sui libri. Certo, tutto è come

te lo immaginavi e come ti era stato riferito; ma per lo stesso fatto di svolgersi nella realtà da cinquant'anni, con i piú grandi attori del mondo as themselves, che si comportano da esseri umani alla stregua di tipi presi dalla strada, l'evento ha un sapore misto di cronaca e di irrealtà.

Eppure c'è un momento, nella serata tutta finta come una soap opera, in cui ti senti quasi un nodo alla gola, ti alzi piedi insieme con tutti gli altri e ti unisci in quella che qui si chiama «a standing ovation». Per presentare l'Oscar del documentario è apparsa sulla scena un'anziana signora dai capelli bianchi, Lillian Hellman, classe 1905, l'antica compagna di Dashiell Hammett, l'autrice di La calunnia e di Piccole volpi: uno dei principali bersagli della campagna maccarthysta nello spettacolo, scacciata, vilipesa, emarginata per anni. «Una volta sono stata un membro rispettabile di questa comunità. Rispettabile non significa necessariamente niente di piú del fatto che facevo il bagno tutti i giorni quand'ero sobria, non sputavo se non quando proprio volevo farlo e masticavo male quattro parole di cattivo francese. Poi, improvvisamente, e addirittura prima che il senatore Joseph McCarthy promuovesse la sua brutale e velenosa proscrizione, io e molti altri non risultammo piú accettabili per i padroni di quest'industria...». Le parole di Lillian Hellman, anche se sono già scritte sui gobbi con gli altri discorsi della serata, incidono come un bisturi. Bisognerebbe vedere che cosa c'è dietro queste maschere commosse e sorridenti dalle quali siamo circondati: e non si può fare a meno di pensare che, tranne i morti, sono tutti ancora in questo teatro. Quelli che tolsero il saluto agli amici sulle liste nere, quelli che si negarono al telefono, quelli che approfittarono della falcidie maccarthysta per eliminare i concorrenti, quelli che malignarono, che gioirono delle disgrazie altrui, che si scandalizzarono. Quelli che denunciarono, come no?, ci sono anche loro. E intanto l'anziana signora continua: «Non ho rimpianti per quel periodo... Può darsi che non se ne abbiano mai quando si sopravvive. Ma provo un piacere contraddittorio nell'essere reintegrata a livello di rispettabilità. Capisco bene che la giovane generazione, che mi ha chiesto di venire qui stasera, attribuisce piú importanza a questo invito che al mio nome o alla mia storia. Vi ringrazio per questo poiché non avevo mai pensato che potesse accadere. E per far sentire meglio i giovani e per sentirmi meglio io, spero che il resto della mia vita non sarà troppo rispettabile». Malinconia, ironia, dignità: un grande discorso, pronunciato nella maniera piú semplice del mondo, un brivido di vergogna inconfessata che i professionals cercano di sopraffare con gli applausi. Chi se lo sarebbe aspettato, alla Presentation degli Oscar, un simile momento della verità?

Anche questa, però, è una verità con un doppio fondo: Lillian Hellman è stata invitata per un atto di riparazione, ma anche come autrice di un best seller autobiografico dal quale è stato tratto un film con Jane Fonda. Il suo discorso, trasmesso ai 200 milioni di spettatori televisivi, significa libri venduti, biglietti staccati all'ingresso dei cinema. Nel sistema capitalistico, del quale si celebra stasera uno dei piú pittoreschi rituali, tutto si riconduce all'economia, il simbolo onnicomprensivo del bene e del

male è la figura del dollaro. Gli itinerari obbligati delle azioni che si compiono a Hollywood e dintorni si convogliano e si fondono nella logica del profitto. Non soltanto Lillian Hellman, reproba di ferro, ma Socrate redivivo troverebbe qui chi lo vende un tanto al chilo.
La cerimonia-spettacolo finisce con la prevedibile apoteosi di Rocky, *il trionfo americano del momento, «the best picture I ever saw in my life» come vi ripete qualunque tassista. Lina non ha preso niente, sogghigna e dice «Up your ass!» alzando il dito medio nel tipico gestaccio americano. Ha fatto presto a imparare il turpiloquio locale, ma tornati in Italia leggeremo sull'«Espresso» che la Wertmüller ha pianto. Non è vero né per lei né per altri. Qui nessuno piange, i perdenti si sprecano in abbracci ai vincitori tenendo bene d'occhio i fotografi. Chi ha voglia di piangere, piangerà a casa.*
Davanti al teatro, pochi fans ancora appollaiati sulle tribune acclamano Stallone, che li rimerita improvvisando uno show molleggiato alla Celentano. Da un altoparlante una voce chiama le macchine dei produttori, dei registi e dei divi: le Limousine arrivano lentamente fra due ali di folla, imbarcano i signori dall'aria affaticata e le dame con la pelle d'oca, convogliandoli verso il ricevimento di chiusura. Faye Dunaway esce fra gli ultimi, con intorno una piccola corte, agita la sua statuetta dorata come un pupazzo vinto a una fiera e suscita l'ultimo urrà del pubblico che sta tornando a casa.

GÜNEY (ED ALTRO) A SANREMO

Pietro Pintus

La ventesima edizione della Mostra Internazionale del film d'autore sarà ricordata soprattutto per la «personale» (ben sette film) del regista turco Yilmaz Güney, un quarantenne la cui maturità espressiva è venuta crescendo insieme con l'impegno sociale e politico ma il cui futuro appare oggi irrimediabilmente compromesso. Güney è in carcere dal '74, sotto l'accusa di avere ucciso un giudice durante la lavorazione del suo ultimo film, *Endise* (t.l. Inquietudine): episodio oscuro il cui epilogo in tribunale tuttavia ha portato a una condanna del regista a 19 anni di reclusione, sentenza ribadita in appello nel gennaio di quest'anno. Artista "maledetto" quant'altri mai, Güney entra d'autorità nel novero di quei creatori di un cinema religiosamente laico e fuori della norma (ma non eccentrico) che va, tanto per intenderci, da Cassavetes ad Anghelopulos, da Šukšin a Straub, da Zanussi ai Taviani. Un cinema, il suo, sempre accessibile comunque, strutturato di volta in volta secondo i moduli della cantata popolare, della secca individuazione documentaristica, di un'epica contadina dalle cadenze liturgiche, dell'opera povera, del melodramma rivisitato e ribaltato in tragedia, con una capacità stupefacente di sincretismo stilistico (da Rocha a Rossellini, ai maestri del cinema muto sovietico, in particolare Dovženko). Tuttavia sull'accessibilità nel proprio Paese di questo François Villon dell'Anatolia è forse legittimo nutrire dubbi: anche se rispetto alla media annuale di duecento film prodotti in Turchia il cinema di Güney è anomalo, lo è in modo mascherato, con il contrabbandare cioè i problemi della lotta di classe, della implicita denuncia della fame e della miseria, dell'emarginazione e dell'ingiustizia, delle

condizioni semifeudali e delle profonde radici etniche di un popolo di contadini, sotto la forma di "generi" intramontabili: quali appunto il melodramma, il film d'avventure in molte sue varianti, il canto elegiaco di un universo che si vorrebbe incontaminato (e proprio un suo film si intitola appunto *Agit* [t.l.: Elegia]).

Elia Kazan in un articolo su *Milliyet* del 5 aprile 1974, ripreso da «Positif» (aprile '77), *A proposito di un artista che mi è sconosciuto ma che ammiro,* racconta della sua amicizia con il piú importante degli scrittori turchi contemporanei, Yachar Kemal, del quale cita la definizione della parola "contadino": «Essere contadino per Yachàr era... poter entrare in un ambiente totalmente sconosciuto e dopo qualche minuto legarsi d'amicizia con coloro che vi si trovavano... Essere contadino era interessarsi a ciascun gruppo e a ogni individuo del proprio paese». Kazan, dopo avere individuato in Güney un grado altissimo di specificità "contadina", rivela di avere visto di lui un solo film, *Umut* (t.l.: La speranza), ma di esserne rimasto folgorato. «Lo sguardo del regista sulla gente e sul suo popolo era cosí sincero, cosí vero e completo che guardando il film mi sono preoccupato della sorte dell'uomo e della famiglia che vedevo sullo schermo. Ho continuato a preoccuparmi dopo la fine del film. Che cosa succederà a quest'uomo? pensavo. E ai suoi figli? Che cosa gli succederà? E ai nostri figli di tutti noi? Che cosa avverrà in Turchia? E nel mondo? Allarmarsi, preoccuparsi, domandare, è per me ciò che può far progredire la professione. E' piú importante che dare dei giudizi categorici. Ylmaz Güney, dal momento che amava tanto il suo popolo, aveva potuto non solo mostrarne la vita pubblica ma anche la sua vita interiore. D'altro canto la sua interpretazione era cosí convincente che ho pensato che fosse un vero vetturino e non un attore. Era l'amore del regista per il suo popolo che dava vita a tutto il film. Non c'era nessuna specie di critica della società; il film nella sua totalità rappresentava la società... Secondo me Yilmaz Güney è un "contandino". Che cosa può esserci di più prezioso per una società di un artista?».

L'essere "contadino" di Güney, nell'accezione kemaliana, rimanda inaspettatamente all'essere "paesano" di Vittorinoyan nel celebre testo pubblicato nel 1940 nella «Medusa» («Che ve ne sembra dell'America?»): scoprire il mondo alle radici, con occhi puri, cittadini terragni di un universo comune. E se con il suo «carico di aromi e di spezie» l'armeno Saroyan appariva agli occhi dello scrittore italiano piú americano di tutti gli americani nel grande ribollente crogiolo, Güney attraverso i suoi film e l'interpretazione dei personaggi (è sempre protagonista delle sue opere, ad eccezione di *Endise* solo perché è finito in galera) ci appare come il poeta-cantore di una Turchia alla quale sia stata strappata la veste multicolore del turismo oleografico e restituita l'essenzialità drammatica e grigia di un'atavica servitù e grandezza contadina: dalle montagne dell'Anatolia al profondo Sud, dai villaggi spopolati dalla trasmigrazione di un sottoproletariato nomade alla Istanbul di oggi nella cui folla si è riversata, schiumando, la grande emarginazione rurale, tra le quinte in vetrocemento della metropoli e del "paradiso" del Corno d'Oro. Nato nel villaggio di Adana, nel Sud dell'Anatolia, nel '37, Güney finito il liceo segue un corso universitario (legge) ad Ankara per poi passare

all'università di Istanbul (scienze economiche) ma in entrambi i casi non porta a termine gli studi se, dopo aver lavorato come operaio, vetturino, contabile, fattorino e piazzista, lo ritroviamo a ventun anni già inserito nel mondo del cinema, cosceneggiatore e interprete di *Bu vatanin cocuklari* (t.l.: I ragazzi di questa patria) di quel Atif Yilmaz di cui sarà per due anni l'assistente, che egli considera come maestro e che porterà a termine dopo l'arresto di Güney *Zavallilar* (t.l.: I poveri). Nel '61 è condannato a diciotto mesi di reclusione e sei mesi di esilio per aver violato, con una novella pubblicata su una rivista, l'articolo 142 del codice penale turco che vieta la propaganda comunista. (Alcuni anni dopo, nel '72, sarà arrestato e poi rilasciato, sotto l'accusa di essere stato in rapporto con dei giovani anarchici).

La notorietà di Güney nel mondo del cinema nasce e si amplifica come attore: il «re brutto» - così viene chiamato - costruisce una galleria di ritratti sanguigni di eroi popolari di grande fascino e prestigio con una recitazione sobria e intensa (è un altro degli elementi caratterizzanti che lo avvicinano a Šukšin). In film quasi sempre dozzinali che parlano di violenza e corruzione, di leggi della malavita e di faticose redenzioni, quella figura alta, seducente, di personaggio severo, dal volto corrucciato su cui fiorisce uno sguardo tenero e ceruleo, acquista una enorme popolarità: piú di settanta interpretazioni in quindici anni. Nel '66 infine il debutto nella regia con *Pire Nuri* (t.l.: Nuri e la pulce) al quale farà seguito *Bir cirkin adam* (t.l.: Un brutto uomo) dello stesso anno, il primo, cronologicamente, dei sette film di Güney visti a Sanremo insieme con *Seyyt Han topragin gelini* (t.l.: Seyyt Han e la sposa della terra, 1968), *Umut* (t.l.: la speranza, 1969), *Agit* (t.l.: Elegia, 1971), *Arkadas* (t.l.: L'amico, 1974), e i già citati *Endise* e *Zavallilar*, usciti entrambi nel '75. Sin da *Bir cirkin adam*, che è certamente il film piú manieristico, il progetto di Güney è evidente: dare dignità formale, persuasione espressiva e connotazione sociale agli stereotipi dei film precedenti che lo hanno visto protagonista. In *Un brutto uomo* il genere, con le sue pertinenti definizioni ambientali, è quello gangsteristico: in esso si muove Bino, un killer funereo e implacabile (lo stesso Güney), convogliato al male dalla nascita («non perdonerò mai mia madre che un giorno mi ha abbandonato sull'uscio di un estraneo») e tuttavia generoso con gli umiliati delle bidonville (il suo arrivo non può non ricordare la calata festosa di Pépé nella casbah). La ferocia della vita vuole che Bino si innamori della donna cui ha ucciso il padre; ferito a morte da lei che ha scoperto la verità, verrà a sapere di avere assassinato, tra gli altri, anche il proprio padre e in un furore autodistruttivo e di mostruosa resa dei conti eliminerà tutta la gang. Anche in una struttura narrativa di questo tipo, tra il feuilleton e la tragedia greca, Güney si muove senza enfasi e lucidamente, con una attenzione ossessiva per i particolari e attraverso un dialogo incisivo (soggetto e sceneggiatura sono sempre suoi, anche negli altri film). Dirà alla donna, in un rigurgito di amarezza, prima di rivelarle la verità sulla morte del padre: «Ho rubato, mangiato immondenza, la vita è solo una fogna, a nove anni ho cominciato a conoscere la prigione».

Seyyt Han, l'eroe popolare che dà il titolo al film omonimo, ci allontana dal quadro metropolitano: siamo in un villaggio dell'Anatolia orientale, entro gli steccati di una società semifeudale simile a quella che ritroveremo in *Endise*. Protagonista è il grande altipiano, solcato da fiumi lutulenti, nei cui villaggi si compiono riti antichissimi: i preparativi delle nozze e di vendette feroci, le cerimonie funebri e le feste per la nascita di una nuova vita. Seyyt Han, tornato a casa dopo anni di solitudine, trova la donna che ama, Reye, destinata a un altro, il maggiorente del paese. Il matrimonio è celebrato ma lo sposo intravvede una lacrima negli occhi della ragazza. Umiliato da quell'amore che credeva sopito, fa sotterrare la donna con la sola testa che sporge dal terreno e mascherando il bersaglio invita Seyyt Han a una gara di tiro. Reye muore, uccisa dall'uomo che la adora, e al sopraggiungere del fratello della sventurata questi, convinto che sia stato l'innamorato respinto ad averla soppressa per vendetta, inizia una lunga caccia all'uomo. Anche qui la tragedia ha il suo compimento su ritmi apocalittici, in una progressione che vuole apparire, appunto, smisurata come i sentimenti che sottende. E' il film piú lirico e commosso di Güney: i toni di ballata popolare, di féerie sanguinosa esprimono l'ambivalenza dell'unico patrimonio contadino, il retaggio di cieche superstizioni e leggi d'onore e la sacralità del passato. Güney sembra dire che la fierezza e la dignità, in un mondo oppresso da servitú millenarie e ancora al di qua di una consapevolezza di riscatto, sono le uniche virtú da trasmettere per il futuro, ancora lontano, dell'uomo liberato: e i canti, l'arcaico folclore, la ieraticità gestuale tramandate di padre in figlio ne sono i segni inalterabili.

La speranza (I.I.: Umut) si presenta con i contrassegni, la complessità e la ricchezza del capolavoro. Al contrario, il tema è molto semplice: la vita di Djabbar (sempre Güney), un vetturino padre di cinque figli, tallonato dalla miseria e che sempre insegue una speranza, prima concentrato in un biglietto della lotteria e poi negli itinerari sfuggenti alla ricerca di un fantomatico tesoro. I sobborghi sono quelli di Adana, paese natale del regista, e il mestiere di vetturino uno dei tanti della sua giovinezza. Le tappe, quelle di un calvario consueto, quotidiano, reso terribile dalla iterazione. Il cavallo viene ucciso in un incidente d'auto (e la polizia, applicando una spietata ma "normale" solidarietà di classe, dà ragione all'automobilista), Djabbar lo abbandona pietosamente in una landa pietrosa e desertica; vende tutto, compreso un vecchio grammofono a tromba; tenta storditamente una rapina e fallisce; partecipa a una manifestazione insieme con gli altri disgraziati come lui, fino a quando parte con altri due compagni alla ricerca di un tesoro nascosto: sulle rive assolate di un fiume, fra attese e febbrili scavi, riti magici e alternarsi di giorni e notti, di caldo e gelo, si consuma lentamente la vita di Djabbar. E cosí la ricerca del "tesoro" diventa a poco a poco la ricerca di un diritto elementare alla vita, alla serenità, alla gioia; la fuga, nel delirio onirico e fantastico, dall'abbrutente male di vivere. La polverosa Anatolia, termitaio di poveri esseri umani, ancora una volta diventa la vera protagonista, arcipelago disseccato della miseria e della fame, con i suoi lenti

corsi d'acqua torbidi e avari: sulle rive sciamano in allegrezza innocenti frotte di bambini (presenti in tutti i film di Güney), portatori di un messaggio di vitalità e di forza (e di sopportazione elementare) che finisce col costituire la vera «speranza» del film. Una sequenza, fra le tante, di folgorante eloquenza: il furore di Djabbar contro un ladro che tenta di derubarlo di quel poco che ha ricavato dalla vendita di oggetti cari, metafora della lotta tra miserabili, dell'incapacità di incanalare quella famelicità e quella disperazione oltre i confini di classe.

Elegia è di due anni dopo e anche qui il paesaggio - brulle colline frananti sotto l'implacabilità del sole - rimanda alla vita spietata dei protagonisti, contrabbandieri che da dieci anni attendono la promulgazione di una amnistia che li riconsegni alla società. Ma ormai la loro condizione di reietti si è rovesciata in quella di fuorilegge: comandati da Cabanoglu (ancora Güney) rischiano la vita ogni giorno, con «la montagna che frana», simbolo martellante di una società in sfacelo, e con i gendarmi figli di poveri che gli danno la caccia sino a stanarli tutti e a ucciderli. Güney conferma ancora una volta che anche nell'ambito del *mélo* (Cabanoglu è ferito e viene curato da una dottoressa di villaggio che se ne innamora) e del racconto dalle cadenze avventurose, lo sostiene il magistero del narratore di razza: dalle immagini emerge sempre il senso tragico dell'esistenza, la dignità inviolabile dell'uomo, l'attenzione alle scansioni della vita di ogni giorno (la preparazione del cibo, la stanchezza, l'usura quotidiana, l'attesa ripatrice del sonno, i piccoli giochi eterni dei bambini, con i loro carrettini, i pupazzi di stracci, i pianti disperati a gola piena, cui fa rimando il pigolare "infantile" dei pulcini che gridano il loro diritto alla vita).

Arkadas (t.l.: L'amico) è l'unico dei film di Güney visti a Sanremo a descrivere, nell'arco di tempo di una vacanza al mare, un ambiente borghese: il ritrovarsi di due amici di gioventú e il reciproco confronto. Cemil, perso ogni interesse e ogni ideale, è diventato un ricco agente immobiliare; Azem, un modesto ingegnere ferroviario, ha conservato la vitalità e il bisogno di giustizia della giovinezza. Ospite per qualche settimana nella bella villa dell'amico ha modo di osservarne l'avvenuta metamorfosi e degradazione. Cemil ha una moglie che lo tradisce e che lui altrettanto volgarmente ricambia; solo una sorella di lui, Melike, malinconica e chiusa in se stessa (finirà con l'idoleggiare l'immagine di Azem) sembra rendersi conto dell'ipocrisia e del grado di putrefazione della famiglia. Ma il continuo inserimento di Cemil e dei suoi nel contesto della "vacanza" sino a confonderli con altri personaggi ha per Güney un valore esemplare: Cemil e sua moglie sono come tanti altri, campioni di una società borghese divorata dall'alcool e sfatta, percorsa a tratti da pallidi segni di consapevolezza, di dissenso o di disgusto. Baluardo di quell'"ordine" costituito sono i carri armati che il regista fa sfilare, all'improvviso, come una simbolica apparizione, sulla litoranea inondata di sole, tra ombrelloni e bagnanti. A pochi chilometri di distanza, nell'entroterra, il mondo dei diseredati e dei semplici, di quei contadini al fianco dei quali è Güney, che Cemil e Azem riscoprono in un pellegri-

naggio che vorrebbe essere liberatorio. Ma i due amici, pur cosí distanti (Güney dà il proprio volto ad Azem, l'intellettuale consapevole che in qualche modo spera di far riaprire gli occhi a Cemil, riportandolo alle sue origini) fanno pur sempre parte di quella borghesia che genera e divora i propri figli: una ragazza del popolo, Semra, polemizza aspramente con Azem ricordandogli che nessun Cemil potrà oggettivamente cambiare (anche se Güney lo fa uscire cechovianamente di scena con un colpo di pistola) se non si trasforma radicalmente la società che lo ha prodotto. Il film, dai colori morbidi e pastellati, girato con una grande eleganza che restituisce il clima di torpida smemoratezza, traduce in forme sinuose (all'opposto degli altri film "poveri" di Güney) la varietà di toni e di sfumature di una analisi sociologica che scandaglia in profondità una classe sommersa.

Zavallilar (t.l.: I poveri), terminato dopo l'arresto di Güney ad Atif Yilmaz, è certamente il piú duro e perentorio dei suoi film: girato anch'esso a colori - livida cronaca di un inferno cittadino - è un reportage desolato sul mondo degli umiliati e offesi e nello stesso stempo un diario terrificante delle loro giornate. In una Istanbul invernale spazzata dal vento del Nord si aggirano come spettri ammonitori tre avanzi di galera, anzi, tre disgraziati che, dimessi di prigione, non aspirano che a ritornarvi per avere comunque un rifugio. E' la Istanbul dalle feroci contraddizioni, con la Istiklal Kaddesi trionfante di negozi lussuosi e di luci e le stradine che l'attraversano formicolanti di mercatini miserabili e di una folla di straccioni, con la grande piazza Taksim dove si sta costruendo un faraonico Teatro dell'Opera e in cui si avvicendano, notte e giorno, migliaia di operai, piccoli impiegati e camerieri che vanno e tornano dal lavoro su autobus sfiancati (è la piazza dove è avvenuta la strage del 1° maggio di quest'anno): è la Istanbul gonfia di spezie degli emarginati e sottoccupati, bambini-adulti e barboni, venditori di cianfrusaglie, cani bastardi, immondezzai e ladruncoli, piccoli mediatori e lenoni, spacciatori di sigarette e hascisch cacciati dal Gran Bazaar, caffè-scantinati dove con una lira si ha diritto a dormire seduti, antri dove si avvicendano clienti dal viso smunto che si sfamano con un lokum e un baklavà (proprio all'inizio del film Abu, uno dei tre derelitti, interpretato da Güney, ruba un vassoio di baklavà, inferocito dai digiuni; cosí come alla fine i tre si installano in uno squallido ristorante, si ingozzano e poi fuggono perché non hanno nemmeno una lira). Eloquentemente, secondo il rimando sociologico riscontrato anche in altri film di Güney, ad Abu adulto si alternano per flashback Abu bambino e giovinetto, ospite del riformatorio e delle prime prigioni, sotto il marchio infamante, che durerà tutta la vita, del taglio dei capelli. Non c'è parabola, ma consequenzialità parallela: come derisione grottesca spesso i furti vengono consumati tra poveri, e il venditore di sigarette che vuole salire molti gradini della scala sociale proteggendo una prostituta è pestato a morte dalla banda che ha in mano il racket delle puttane. I materiali, come si vede, sono quelli del romanzone d'appendice (i misteri di Istanbul degli Anni Settanta), il dato connotativo, la correlazione tra i significanti (un bambino fa l'elemosina ad Abu; un'operaia che si dà da fare per trovargli un lavoro accoglie poi l'in-

vito di una lucente Mercedes che l'aspetta davanti alla fabbrica; l'arco sempre piú ristretto dei desideri: «se soltanto avessi cinque piastre») senza alcuno scarto emotivo, cancellato ogni sospetto di connivenza sentimentale con i suoi duri picari della disperazione, semmai didascalicamente attento a esplicitare la "razionalità" e non il "fatalismo" del loro instancabile errare.

L'ultimo film incompiuto è *Endise* (t.l.: Inquietudine), completato da Serif Gören. Il dramma sociale s'intreccia questa volta con una condizione millenaria di riti tribali, di soggezione alle leggi non scritte tramandate dai padri. A ricordarci che non siamo in epoche feudali ma tra i braccianti di oggi della Turchia meridionale è una radiolina che all'inizio del film annuncia nel notiziario che «Kissinger si è incontrato con il primo ministro per la questione di Cipro». Ma a sottolineare - attraverso un altro mezzo di comunicazione di massa, il cinema - l'arretratezza culturale, è poco dopo un cinemino ambulante che si fa largo tra le famiglie dei braccianti stagionali nomadi, venuti a Culurova per la raccolta del cotone: i film che vi si proiettano sono copie sbiadite di *Via col vento*, le comiche di Stan Laurel e Oliver Hardy, spezzoni traballanti di Tarzan. Terzo segnale (e altro mezzo di comunicazione), il giornale: un bracciante scorre i titoli, lo sfoglia e poi lo butta via dicendo «non c'è mai niente nei giornali» (cioè non c'è mai niente che riguardi veramente noi che lavoriamo, qualcosa che ci aiuti a vivere, che difenda i nostri interessi). Ecco delineata cosí la qualità dell'"inquietudine" del titolo: i braccianti nomadi sono preoccupati per una situazione che si ripete puntualmente ogni anno, cioè il prezzo base del cotone non viene mai fissato in anticipo e quindi i lavoratori non possono conoscere prima l'ammontare del loro salario. Lo sapranno a lavoro compiuto, quando ogni rivendicazione sarà vana. A questo *leit motiv* di fondo scorre parallela la vicenda di Cevher e della sua famiglia: egli è debitore di una vendetta di sangue nei riguardi di un'altra famiglia della stessa tribú. Cevher quindi spera di poter riscattare il suo debito, che potrebbe costargli la vita, con il denaro. Quel denaro precario che riuscirà a mettere da parte con la raccolta dei cotone, che non lo aiuterà a vivere, ma a sopravvivere ai meccanismi della faida. Doppiamente disperato, piú povero dei poveri compagni di fatica, Cevher decide di vendere la figlia ma ormai questa è innamorata di un ragazzo conosciuto nei campi e se ne andrà via con lui in città, a lavorare in una fabbrica. A questo punto l'uomo, mentre i suoi compagni hanno iniziato uno sciopero reclamando di conoscere il prezzo del cotone, non si associa alla loro lotta, anzi lavora notte e giorno con il resto della famiglia nella speranza impossibile di guadagnare il denaro che gli occorre per salvarsi. Ma tutto sarà inutile, ed egli sarà abbattuto nei campi come una bestia selvatica. Il film, dal possente respiro epico, attraversato da simboli e segnali ammonitori, nel raccontare la parabola di un disperato individualismo mette in evidenza, in parallelo, la presa di coscienza, ancora confusa ma tenace, di un sottoproletariato nomade. C'è una sequenza straordinaria, mentre alla luce delle fiaccole Cevher e i suoi lavorano di notte nei campi senza un attimo di sosta: la macchina panoramica lentamente e inquadra il nero orizzonte con le fabbriche il-

luminate: a quel lavoro precario che si è tradotto in un crumiraggio corrisponde la grande cintura operaia della città lontana, qualcosa di solidificato e inarrestabile, il senso di una solidarietà di classe che ingoia le ombre cupe dei campi. E un bracciante dice a un altro, che guarda verso quei lumi accesi nella notte come a un santuario laico: «Il mio problema è il cotone, il tuo è laggiú, la fabbrica». Questo è dunque, a tutt'oggi, il testamento spirituale di Güney. Se non accade qualcosa nel suo Paese (con le nuove elezioni di giugno) che renda possibile un clima in cui si arrivi alla revisione del processo che lo ha portato in carcere, *Endise* resta qualcosa di piú di una eccezionale invenzione cinematografica: l'emozionante documento di una vita stroncata.

Con la personale di Güney, l'opera omnia di Andrzej Munk (per la prima volta visto nella sua interezza), una abbondante scelta dei film vincitori negli anni passati e i sedici film in competizione di tredici Paesi (tra cui sei opere prime), la ventesima edizione sanremese ha celebrato con giusta soddisfazione l'ingresso nella maggiore età, anche se non ha avuto il coraggio di abolire i premi, tenuto conto che sarebbe già un alto riconoscimento la partecipazione ufficiale alla rassegna. Mettiamo da parte alcuni titoli superflui o la cui caratteristica preminente di curiosità non ha costituito un sufficiente slavacondotto: *Chantons sous l'occupation* del francese André Halimi, *Ti-cul tougas ou Le bout de la vie* del canadese Jean-Guy Noël, *Boty plne vody* (t.l.: Stivali pieni d'acqua) dei cecoslovacchi Ivo Toman, Karel Kovar e Jaroslav Soukup, *Pecado na sacristia* del brasiliano Miguel H. Borges, *Dopalnenie kam zakona za zashtita na darshavata* (t.l.: Emendamento alla legge sulla difesa dello stato) del bulgaro Ludmil Staïkov. Interessante invece il danese *Herfra min verden gar* (t.l.: Da qui parte il mio mondo), ideato, sceneggiato e diretto dal trentasettenne Christian Braad Thomsen, critico cinematografico, documentarista e regista teatrale: i suoi interessi, nel film, sono soprattutto di carattere antropologico, il recupero cioè attraverso interviste e biografie di testimoni (il taglio è quello dell'inchiesta televisiva di alto livello) del volto scomparso del suo paese d'infanzia. Il tema è affascinante (il bisogno di non perdere le connotazioni del proprio passato, di fronte alla rapida evoluzione e trasformazione del paesaggio esteriore, non piú corrispondente a quello interiore dei ricordi) e lo si vorrebbe piú frequentato dal cinema, e naturalmente dalla televisione. A tutt'oggi (anche se *Le juge et l'assassin* di Tavernier e *Moi, Pierre Rivière...* di Allio si muovono in qualche modo in quella direzione, ma la cultura francese - compresa quella cinematografica - è piú attenta alla conservazione e perpetuazione del patrimonio regionale etnico-linguistico-sociale) non esiste per esempiò un corrispettivo cinematografico di *Le cheval d'orgueil* di Pierre Jakez Hélias, «memorie di un bretone del paese bigouden» e sorprendente cronaca del quotidiano. Da noi può costituire, in tal senso, una occasione eccezionale *Padre padrone* dei fratelli Taviani (che non si conosce ancora mentre vengono scritte queste note), basato sul testo fondamentale di Gavino Ledda, l'unico a restituirci con scrupolo filologico, sino alle frasi tradotte in logudorese, l'autentica vita ed "educazione professionale" del pastore sardo.

Un'opera prima è l'australiano *The Trespassers* (t.l.: I trasgressori), regìa, soggetto e sceneggiatura del ventottenne John Duigan, attore e autore di un romanzo, «Badge». E' la storia di un rapporto a tre, in una Melbourne dei nostri giorni. Due donne, prima rivali, nel corso di un week-end non solo solidarizzano ma si legano di una complice amicizia, ciascuna seguendo la propria natura, semplice e istintiva nell'una, complicata e razionalizzante sino alla paralisi nell'altra. Piú che il significato ultimo - la spregiudicatezza dei rapporti non elimina l'infelicità - e le colte atmosfere antonioniane, colpisce nel film il ritratto delle due ragazze cui fa da sfondo un paesaggio a tratti solcato da elementi magico-fantastici. Notevole per l'arditezza tematica e la struttura onirico-simbolica l'ungherese *Tükörkepek* (t.l.: Riflessioni), soggetto, sceneggiatura e regìa di Rezsö Szöreny, di 36 anni, già assistente di Károly Makk in *Giochi di gatti*. Anche qui due donne, dialetticamente calate in una fonda avventura del subconscio: una ragazza di vent'anni, Erzsi, viene trovata senza documenti di identità in un parco e poiché appare stremata e si rifiuta di parlare viene ricoverata in un ospedale psichiatrico. Una giovane dottoressa, Irén, si prende cura di lei, riuscendo a stabilire (la ragazza compie solo qualche gesto e continua a non parlare) un primo debole contatto. Nel corso di una festicciola in maschera organizzata nella clinica, la malata si apre infine rivelando crepe profonde in una psiche alterata da frustrazioni, indifferenza e ipocrisie degli altri. Anche in una società socialista, ci dice il regista, le nevrosi sussistono sino al bisogno di diventare impersonali, senza volto, privi di identità. Ha detto Szöreny: «Abbiamo fatto molti passi verso la democrazia in questi trentadue anni, ma questa che frequentiamo è ancora, in un certo senso, la scuola elementare della nostra cultura psichica».

Niedzielne dzieci (t.l.: I bambini della domenica) della polacca Agnieszka Holland è un discreto prodotto televisivo, una sorta di commedia sofisticata socialista nelle cui trame, spesso gradevoli, si racconta di una coppia senza figli che per vincere i tempi lunghi dell'adozione ricorre a un sotterfugio: la donna maschera una gravidanza mentre il marito si accorda con una giovane operaia, abbandonata incinta dal suo ragazzo, comprandole il bambino che deve nascere. Come era facile prevedere, al termine della gravidanza fittizia la donna si accorge di aspettare davvero un figlio, e dal canto suo la ragazza-madre decide di tenere il bambino con sé. Il film oscilla tra il resoconto fenomenologico di alcune situazioni che una società oggettivamente permissiva registra, e la preoccupazione moralistica: il recupero del senso materno in particolare (quei seni ai quali si attaccano come gattini, alla fine, i piccoli nella clinica), e di un disegno piú generale, di ordine e tranquillità psicologica piú che etica. Ma quell'ubriaco che dorme, fosco, al ballo la dice lunga, al solito, su una società che non ha esorcizzato interamente i vecchi fantasmi (e quell'immagine rimanda all'amico della coppia, dipsomane cinico, il quale non crede nella "terapia dei figli"). Piú allarmante e serio, e stilisticamente convincente, l'altro film della Polonia, *Zofia* del trentottenne Ryszard Czekala, regista, soggettista e sceneggiatore del suo film del debutto, dopo un lungo praticantato nel film d'animazione d'alta

classe. *Zofia*, giustamente laureato dalla giuria con il massimo premio, è un apologo visionario sulla vecchiaia, la solitudine, lo scarto generazionale. Perché visionario? Perché sin dall'inizio l'esistenza scontrosa e schiva di Sofia, un'anziana signora che si considera ospite solo provvisoriamente di una casa di riposo in attesa che la figlia, che ha cambiato appartamento, la richiami a vivere con sé, è osservato attraverso la lente della deformazione da incubo, come un susseguirsi di scene in cui la protagonista fugge nel terrore di perdere il proprio mondo. Fugge, ed accetta: e cosí guadagna un po' di zloty come comparsa in un film, posa per lo studio di uno scultore («i visi vecchi sono interessanti», dice questi agli allievi), ricerca la compagnia di un vecchio pensionato per poi evitarla, bussa alla porta della figlia e ne fugge poi sconvolta. Trasformato dal suo sguardo partigiano, il mondo appare distante, freddo e spietato. E anche le scadenze piú dolci, l'arco di tempo che va dal Natale alla fine dell'anno, si configurano come sinistre. Il lungo epilogo del film è appunto l'ultimo tentativo che conosciamo di Sofia. Nella notte arriva alla nuova casa della figlia, un casermone come tanti. Suona, ma nessuno le apre (e in questo rifiuto, che scopriremo poi non rivolto a lei, si intravvede un altro dramma, un'altra crisi); solo al mattino, ritirando la bottiglia di latte, la figlia la scoprirà addormentata sulle scale. Entrando in casa, la prima delusione: il nipotino non c'è, è in montagna con la scuola.
L'appartamento è freddo, scostante, la sua provvisorietà sembra nascondere altre precarietà, profonde fenditure: pile di libri che si ammucchiano ricoperti di polvere che Sofia, tanto per fare qualcosa, tenta inutilmente di ripulire. Nella vasca da bagno la figlia ha abbandonato un pesce, che servirà per la cena; piú tardi sentirà i passi del genero, rientrato a casa, i rumori sordi di porte sbattute con violenza, di oggetti spostati senza parlare. Allora senza salutare nessuno Sofia se ne va: fuori la città sembra ancora piú indifferente e disumana. In un'atmosfera irreale - le strade deserte, le paurose insegne luminose - entra in un ristorante, presumibilmente quello della stazione: uno stanzone enorme, anch'esso deserto, agghindato per il cenone. Un cameriere l'accompagna a un tavolo («è obbligatorio togliersi il cappotto»), altri si avvicendano. Ordina la cena, si avvicinano i suonatori, dalla vecchia borsa srotola il suo gruzzolo, chiede dello champagne per tutti, da aggiungere alla vodka («Quale?, chiede il maître, il sovietico è migliore, ma il francese piú caro»). Per la prima volta le affiora alle labbra un pallido sorriso: vodka e zloty, è questo il simulacro di felicità? E' questa la sua famiglia, tutti quegli estranei interessati? Stanchissima si avvia ai binari, i musicanti l'accompagnano al treno. Chiusa nello scompartimento, mentre il convoglio si muove apre la valigia, afferra a uno a uno i regali che aveva portato per i suoi e li getta dal finestrino. Ora può sprofondare in se stessa e piangere. Gremito di simboli a volte cifrati, debitore nei confronti di un eterno filone espressionista, il film è comunque di grande suggestione, anche formale. Sulla vecchiaia, sull'Est, non si era mai detto tanto e cosí acutamente con le immagini: Sofia, quando partecipa al film, non ce la fa "a fare la vecchia", cosi come non accetta di essere vista dallo scultore nella sua "specificità", oggetto di osservazione entomologica; e infine non accetta la separazione dalla famiglia, anche se egoisticamente non

si cura di sapere quale dramma incombe nella vita di sua figlia.

Anni duri di Gianvittorio Baldi, prodotto per conto della RAI-TV, prosegue formalmente quel discorso in presa diretta tanto caro a Baldi e al suo cinema apparentemente non mediato dalla *fiction* che ha un esempio probante in *L'ultimo giorno di scuola prima delle vacanze di Natale*. Qui sono rievocati, o meglio rivisitati recuperandone, si direbbe, la matrice originaria, gli anni grigi e terribili della Torino degli Anni Cinquanta, quando la Fiat sembrò avere dissolto per sempre il sindacato di classe. Tratto dal libro «Gli anni duri alla Fiat» di Emilio Pugno e Sergio Garavini, il film-documento enuclea la storia di un operaio, Giuseppe Dosso, emarginato, confinato e infine licenziato dall'azienda per le sue idee di sinistra (si iscriverà al partito comunista quando già le rappresaglie contro le sue idee sono in atto). Con un solo attore, Luca Bonicalzi, che è Giuseppe Dosso (ma l'autentico Giuseppe Dosso alla fine prenderà il suo posto, nella cooperativa di pompe funebri dove ancora lavora) e la presenza credibile di un gruppo di veri operai, *Anni duri* costituisce un certo tipo di cinema diretto da consegnare alle nuove generazioni come promemoria e una rigorosa lezione morale.
Se il francese *Blackout* opera d'esordio di Philip Mordacq, è un singolare ma sterile omaggio a Poe e alle sue allucinazioni oniriche, l'esordio del brasiliano Eduardo Escorel, di trentadue anni, con *Leccion d'amor* è abbastanza sorprendente. Nel descrivere l'educazione "sentimentale" di un adolescente (nella San Paolo altoborghese degli Anni Venti) che il padre, per evitare guai e malattie, affida alle sapienti cure di una governante-prostituta tedesca, mostra una maturità stilistica e un gusto analitico notevoli. Il merito di Escorel è di avere pigiato parcamente il pedale dell'ironia travestendo i motivi di una società degradata di sontuosi effetti enigmatici: persino la governante, che mette i soldi da parte per tornare un giorno in patria (all'avvento del nazismo?) si colora di misteriose ambiguità (dirà, dopo la prima notte d'amore con il ragazzo: «Un giorno o l'altro troverò la risposta»). Anche la debuttante iraniana Marva Nabili ha avuto molti estimatori con il suo *Terra sigillata* [t.l.], la storia di una giovane contadina colta nel momento di trapasso del suo villaggio dall'antica vita tribale alla civiltà industriale. Senza primi piani, con il tempo reale che coincide a volte con quello narrativo (il film si apre su una lunghissima inquadratura fissa che scopre, dall'interno di un cortile, la nascita del sole), con una iterazione ossessiva della realtà che scandisce sino alla esasperazione i piccoli riti di una giornata, il film iraniano - di stampo brechtiano - mira alla riflessione dello spettatore aduso ai tempi lunghissimi, corrazzato contro la noia, pronto ad aguzzare lo sguardo per scoprire, da solo, i particolari che la regista dissemina nel quadro senza ricorrere al dettaglio.

Ultimo esordiente di vaglia da ricordare il finlandese Annsi Mänttäri che con *Pyhä perhe* (t.l.: La sacra famiglia) ci ha dato uno spaccato di vita del suo paese insieme tragico e ricco di umori beffardi; diminuisce il merito il fatto che esso sia la riduzione di un lavoro teatrale dallo stesso titolo (l'alcoolismo di un capofamiglia condiziona l'esistenza del gruppo

a tal punto che il suo smettere di bere rompe l'equilibrio familiare risospingendolo fatalmente verso la bottiglia) dal cui testo e dialogo deriva chiaramente l'aspra vitalità del film.

INCONTRI A MONTICELLI

Alberto Farassino

Il termine «Incontri», assieme a «Mostra», «Giornate», «Rassegna» ecc., è uno dei tanti che hanno sostituito in questi ultimi anni il vecchio e svillaneggiato vocabolo «festival», che si continua correntemente a usare ma con cui ci si rifiuterebbe di intitolare ufficialmente una manifestazione cinematografica, forse perché l'idea che il cinema sia anche "festa" e luogo di piacere sembra ancora opporsi (come se fossimo ancora ai tempi della querelle arte-non arte) a quella del cinema come fatto "di cultura". E «Incontri cinematografici» è stato il nome di un nuovo ... come dire? festival che si è svolto dal 25 al 31 marzo scorsi tra Monticelli Terme, sede ufficiale della manifestazione, e la vicina e meglio attrezzata Parma. Ma questa volta, se la componente della festa e cioè dell'orgia rituale di film non è certo mancata, la parola «Incontri» si è rivelata, retrospettivamente, come la piú opportuna per sintetizzare il senso e i risultati dell'iniziativa. La quale era nata e era stata presentata come «il festival dei cineclub», sia perché la gestione culturale della manifestazione era stata affidata a esponenti del «Politecnico» e del «Filmstudio» di Roma, sia perché la scelta dei film era stata fatta attraverso i canali e secondo gli interessi attuali del nuovo cineclubismo, sia perché sui problemi dei cineclub privati era stato previsto, durante gli incontri, un convegno di tre giorni.
Ma poi, attorno all'originaria matrice cineclubistica, si sono verificate le piú varie convergenze: della cultura universitaria, con un convegno sul cinema popolare italiano organizzato da Roberto Campari, docente di

storia e critica del cinema all'università di Parma . Dei partiti politici (non tutti), che hanno mandato loro esponenti a illustrare e discutere progetti o idee sulla nuova legge sul cinema. Delle cooperative e case di distribuzione culturale, che hanno portato i film che vedremo prossimamente nel circuito d'essai e alternativo (*F for Fake* di Welles, *Les fiançailles* del canadese Lefebvre, *1789* di Arianne Mnuskin, ecc.,). Dei collezionisti privati, delle nuove cineteche, dei responsabili degli uffici-cinema degli enti locali, dell'associazionismo, del F.A.C. e cosí via. Incontri e convergenze attesi e non casuali, naturalmente, ma che hanno dimostrato definitivamente che i cineclub, pur se in crisi di presenze e di identità, sono la realtà ancora piú vitale del cinema italiano, quella attorno a cui ruotano le problematiche piú attuali legate ai modi di produzione, all'intervento pubblico, alla struttura del mercato, alla definizione dei diversi tipi di pubblico o, per dirla in termini piú aggiornati, al «lavoro dello spettatore». Ed è stato proprio il pubblico degli Incontri di Monticelli Terme, la quantità e la qualità delle presenze, a sanzionare la riuscita dell'iniziativa, che si è trasformata e irrobustita proprio nel corso del suo svolgimento. Cosí che molte perplessità iniziali, espresse per esempio dai responsabili della politica culturale cimematografica della Regione Emilia-Romagna che patrocinava la manifestazione - i quali vedevano negli Incontri un possibile elemento di "intasamento" della già estremamente fitta attività della regione nel campo del cinema oltre che un rischio di fuga in avanti rispetto a esigenze locali piú concrete - sono via via cadute e alla fine dei sette giorni era chiaro per tutti che gli Incontri avranno un seguito anche negli anni prossimi. A completare il quadro dei giudizi espressi nel corso del festival bisogna aggiungere che non sono mancate contestazioni anche plateali: quella di alcuni organismi culturali locali, che hanno accusato l'organizzazione degli Incontri di colonialismo culturale per non aver consultato e optato appunto le realtà locali di base, e quella espressa da Alberto Grifi, che ha contestato il convegno con tecniche audiovisive mostrando cioè i videonastri da lui registrati durante una altra contestazione a un altro convegno (di psichiatri questa volta) svoltosi alcuni mesi prima a Milano.
Resta ora da rendere conto schematicamente del programma vero e proprio che si suddivideva, convegni esclusi, secondo la classica formula: nuovi film - personale di un autore - retrospettiva. Cominciamo con la retrospettiva, che è stata la sezione piú controversa e discussa; e non tanto perché si sia dibattuto sui film che la componevano, sulla loro validità o sul loro senso, ma perché essa consentiva di continuare, rispolverando vecchi schieramenti e contrapposizioni, un dibattito nato due anni fa a Pesaro con la prima rassegna sul cinema italiano degli anni trenta, proseguito lo scorso anno a Savona con la personale di Matarazzo, a Napoli con la retrospettiva sul cinema popolare napoletano e sulla "sceneggiata" e ad Ancona con il convegno sul cinema italiano del periodo fascista. A Monticelli era di scena il cinema operistico italiano degli anni 40 e 50, il genere cinematografico per eccellenza "contro-neorealista", sostituto nostrano e (forse) nazional-popolare del musical hollywoodiano, fatto di tre filoni uguali (per successo ottenuto) e distinti: opera filmata, biografia romanzata di musicista, opera parallela.

E ancora una volta la filologia del piacere che guida la "riscoperta" del cinema cosiddetto minore, pur attraverso lo scontro con le filosofie del dovere, ha prodotto nuovi elementi di conoscenza su cosa è stato lo spettacolo (non solo popolare) italiano. Il quaderno pubblicato dagli Incontri, «Il melodramma nel cinema italiano», a cura di Patrizia Pistagnesi, Adriano Aprà e Gianni Menon, disegna un ulteriore capitolo di quella storia del cinema italiano che bisognerà pure decidersi a scrivere.
La personale portava invece per la prima volta in Italia il cinema (quasi tutto) di Wim Wenders, l'ultima scoperta nel sempre piú convinvente panorama del cinema tedesco degli anni 70, e in cui Wenders costituisce senza dubbio una presenza assolutamente originale. Se il migliore cinema tedesco (Fassbinder, Syberberg, Schroeter o anche lo svizzero-tedesco Daniel Schmid) sembra infatti rifarsi, in un misto di ironia e abbandono, ai piú tradizionali miti e modelli simbolici della cultura nazionale (il teatro, la musica, il melodramma, la famiglia), Wenders mette in scena, con ossessiva costanza, digure di deracinés, vagabondi che non hanno piú alcun rapporto con le tradizioni culturali e vivono alla giornata, presi nel flusso continuo e senza passato del mass-media. Unico punto di riferimento resta il cinema, e quello di Wenders è uno di piú sottili esempi di cinema da *cinéphile* che dai tempi della nouvelle vague si siano potuti vedere.
Quanto ai "nuovi film" che Monticelli ha presentato ci si limiterà a segnalare il criterio secondo cui sembrano essere stati scelti, che era, nel senso letterale del termine, "antologico" e con "informativo" È stata rifiutata cioè l'ideologia del nuovo a ogni costo, che spesso porta nei festival opere francamente mediocri, per proporre invece una serie di ottimi film che non si erano finora potuti vedere in Italia. E raramente una selezione è stata piú utilmente e piacevolmente "informativa".

NOTE

Ricordo di Carlo Battisti

Corporatura breve e compatta da montanaro, testa rotonda coperta da fitti capelli già biondi, poi candidi con gli anni, rigidamente tagliati all'Umberto, luminosi occhi di un celeste da myosotis, una vaga ombra di sorriso fra il bonario e l'ironico, a mala pena trattenuto, nel volto dal colorito sano; abbigliamento tutt'altro che ricercato: tipica la sua giacca sempre un po' corta, i suoi celebri «Pulswärmer» (scaldalpolsi?) fatti a maglia con lana di colori sgargianti dalla cara e buona signora Frieda, sua moglie. Ecco il professor Carlo Battisti che noi studenti di anni ormai lontani eravamo abituati a veder passare sempre velocemente, la persona leggermente inclinata in avanti come in corsa, per i corridoi della Facoltà di Lettere, nella vecchia sede di Piazza san Marco.
Dinamicissimo. Le sue lezioni di linguistica romanza, sempre densissime di fatti, erano presentate con una dizione rapida, scattannte, resa piacevole da quella sua cadenza veneta, mai dimenticata. Maestro bravo, buono, diligentissimo, sempre presente in Istituto, sempre attento al suo lavoro di ricerca, ma non per questo meno prodigo di aiuto per i suoi studenti, coi quali il rapporto era d'affetto e di comprensione dall'altra.
Ed ecco che d'un tratto si viene a sapere che questo tipico professore, il nostro professor Battisti, sta per diventare attore cinematografico: una vera bomba nella, allora, quieta e regolatissima vita universitaria fiorentina. Ai giovani, che ne apprezzano la novità e la spregiudicatezza, l'idea piace subito; la moglie, passato il primo stupore, lo incoraggia: è un'esperienza che vale la pena di tentare, una momentanea diversione dagli studi che si risolverà certo in un arricchimento spirituale; i colleghi restano perplessi, poi meravigliati, ma finiscono coll'approvare, salvo rare ec-

cezioni (c'è forse un po' d'invidia sotto quel manto di dignità?). Battisti, anima candida, coglie solo il lato positivo delle varie reazioni. Nel suo libretto «Come divenni Umberto D.» (Roma, 1955) dice: «...La notizia, diffusasi con fulminea rapidità fra i professori e gli studenti, suscitò interesse notevole e venne accolta da tutti con sincera simpatia. Sapevo d'avere nei miei colleghi degli amici cordiali, ma l'affettuosità dimostratami in questa circostanza superò quanto potevo attendere. Ritenni doveroso informare dell'accaduto preside e rettore, senza il cui consenso non avrei nemmeno pensato di tentare l'esperienza. Entrambi, aperti ad una concezione alta e moderna dell'arte, non opposero alcuna obiezione ad un'eventuale mia collaborazione ad un film, purché non mi venissero assegnati ruoli contrari alla moralità ed alla decenza».
La nuova esperienza non fa dimenticare a Battisti di essere un linguista e la questione del "parlato", della lingua, nel cinema lo interessa profondamente. E ne trattò, da studioso, in un saggio pubblicato dapprima nel XII volume della rivista curata dai suoi amici Devoto e Migliorini, «Lingua nostra», e poi rielaborato nel volumetto or ora ricordato. Egli vede chiaramente come il vero "tratto distintivo" dell'arte cinematografica sia proprio questa sincronia fonoauditiva, questa integrazione, amalgama, di immagine e parola. A prescindere dal problema del "doppiaggio" che è quello piú appariscente ma in definitiva il piú agevolmente risolvibile, resta quello del film in lingua originale, nel nostro caso l'italiano, che per il 90% è l'italiano parlato, contemporaneo. Essendo poi Roma il centro della produzione cinematografica italiana, ed essendo la lingua del cinema veicolo potentissimo di diffusione, ne consegue l'alta percentuale di innovazioni di marca romanesca entrate nell'italiano comune. Il neorealismo cinematografico, col portare sulla scena attori occasionali, favorisce le parlate regionali, talvota insostituibili per dare ad una situazione, ad uno stato d'animo quella naturalezza ed efficacia che il fatto artistico richiede. Carlo Battisti fa tutta una serie di osservazioni acute, precise, portando anche in questo campo la sua tipica acribia, il suo naturale desiderio di analisi. Ma anche attraverso il lavoro del linguista traspare la sua forte umanità. Riferendosi alle critiche (talora giustificate) suscitate da un'eccessiva indulgenza verso forme popolaresche nella lingua del cinema, egli dice: «I nostri dialetti, proprio nella loro contrapposizione al purismo linguistico, sono un veicolo d'idee, d'intuizioni, di stati d'animo, di tonalità personali che, nei momenti di commozione, aderiscono al flusso dei sentimenti... Proprio la necessità del cinema di procedere induttivamente e di rappresentare le umili vicende della vita giornaliera del nostro popolo ci fa comprendere il bisogno di ricorrere alle forme regionali dell'italiano parlato, per ridare nella sinfonia delle impressioni cinematografiche la sensazione della carica d'affetti e di dolori, di amarezza e di gioia della vita popolare.»

Giulia Mazzuoli Porru

ALEX & THE GYPSY (La zingara di Alex)
r.: John Korty - **o.**: U.S.A., 1976

V. altri dati in questo fascicolo a p. 151

Un certo tipo di cinema americano ci lascia sempre con la voglia insoddisfatta di conoscere il testo originale dal quale questo o quel film piglia le mosse, per comprendere dove stia il difetto, se nel testo originale o nel film (è una curiosità che può coglierci ovviamente anche di fronte a film non nordamericani, ma nella vecchia e cara America l'abitudine di attingere al romanzo o alla novella è cosí ampiamente radicata che finisce col creare un'abitudine ed un riflesso). Qui, in particolare, vedendo il film continuavo a domandarmi con inane curiosità chi potesse essere Stanley Elkin (magari è uno scrittore notissimo, rischiamo la figuraccia) e che cosa fosse veramente «The Bailbondsman», da cui appunto lo sceneggiatore Lawrence B. Marcus ha tratto il testo del film. Un disegno ironico, un ritratto d'ambiente (si parla di rado degli zingari d'America, anche se ve ne sono, e forse tanti; un paese pieno di roulottes e di autostrade e di abitudini nomadi dovrebbe essere anzi un paradiso per gli zingari legati alle tradizioni) un tracciato sentimental-avventuroso, un amaro graffito d'epoca, vattelapesca. Forse soltanto una novelletta senza pretese, da cui è stato tratto un film ricco di inerti pretese. Ove le uniche note accettabili sono Jack Lemmon che riprova ancora una volta, stancamente ma godibilmente, a disegnare una di quelle figurette di scaltri e irati cittadini semi-onesti che gli riescono cosí bene, grazie ad un gioco millimetrato e collaudato negli anni con la felicità automatica di un bigliardino elettronico. E l'immancabile scoria di procedura penale, l'immancabile frammento di nozionismo para-giuridico di cui il cinema americano è sempre cosí largo con i suoi grati spettatori europei, che, a forza d'andare al cinema, si son fatti una cultura vaga ma vasta in materia di "heabeas corpus", controinterrogatori, libertà sulla parola, diritti della difesa e termini di comparizione. Qui, appunto, la ghiottoneria procedurale è rappresentata dalla figura del "bailbondsman" o prestatore professionale

di somme per rilascio su cauzione, sorta di usuraio paralegale e ufficiosissimo; personaggio di cui vergognosamente ignoravo l'esistenza e che sembra, a giudicar dal film, connaturale all'esercizio stesso della giustizia americana. Avida figuretta paradickensiana, di cui Jack Lemmon offre - con quella cattiveria alla Walter Matthau che gli si è sviluppata invecchiando - una sintesi, come s'è detto, divertita e divertente. Ma per il resto, via, s'è nel piú frusto tramestio di concitazione, come dire, post-hollywoodiana, che possa immaginarsi (ovvia allusione al sapore di "sophisticated comedy" andata a male, che tanto recente cinema americano ha fatto germogliare sulla vecchia pianta della variazione malinconico-brillante di un tempo; e che trova i suoi prodotti piú convincenti proprio in certi testi di Neil Simon interpretati appunto da Jack Lemmon, ove tutto sembra condotto a passo di carica dopo un pranzo eccessivo, in mezzo a sintomi di cattiva digestione e ad attacchi subitanei di mal di testa, fra personaggi di cattivo umore e una urgenza catastrofica di andare incontro, ad ogni cambio scena, ad un'altra spiacevole sorpresa: treni che si perdono, aerei che non atterrano, città che non funzionano, donne di cui non ci si può fidare ed uomini dall'aria obbligatoriamente sgualcita.
Il "bailbondsman" protagonista, Alexander Main (Lemmon, come si è detto), in mezzo a complicati affari professionali riguardanti una controversa cauzione per un tale Morgan, personaggio ovviamente losco e ricercato dalla Mafia, ritrova in carcere Maritza, una zingara che egli in altri tempi ha salvato da complicazioni familiari e coniugali, e che ha amato, e che gli è poi sfuggita di mano, come le zingare fanno, ahimé. Main è tanto pazzo da arrischiare 30.000 dollari di cauzione per il rilascio della donna, e da quel momento gli tocca di condurre una vita d'inferno, sempre proteso a sorvegliare la sua "prigioniera", la quale non si dà per vinta, lo cimenta in tutti i modi, riesce finalmente a sfuggirgli, finché Main, che l'ha ritrovata, non se la lascia finalmente e felicemente scappare, ripromettendosi anch'egli di condurre con lei una vita felicemente zingaresca, fuori dello squallore trucibaldo della sua professione di salvatore carcerario a interesse composto.
Anche cosí mal riassunto mi pare che il film si riveli in quel che è veramente, sbilenca commedia di caratteri, falsamente "felice" nel finale escapista, e se mai, qui e là agganciata al gioco riflesso ma abile dei caratteristi (James Wood, ad esempio, che è Crainpool, il neurotico e masochistico impiegato di Main; o il vecchio e glorioso Robert Emhardt, in una particina di giudice svampito e furbesco, eccetera) nel tentativo di recuperare una gioiosità malinconica, che sa poi, alla prova dei fatti, di frusto e di sudaticcio. Chi ha occhio per il cinema americano finirà col ritrovarvi, magari con un certo gusto maligno, i detriti di una grande tradizione, antica e recente, rimpastati alla rinfusa e senza gusto ma con mestiere, ricavandone un piacere riflesso, da estimatore di robivecchi. Ivi compreso, si badi, l'uso, nel ruolo della "scatenata" Maritza, di un'attrice di medio ma gradevole mestiere come Geneviève Bujold, che, essendo di fatto franco-canadese ma venendo largamente utilizzata dal cinema americano e anglofono, deve risultare sufficientemente "esotica", in modo tuttavia ragionevolmente addomesticato, per sembrare l'ideale della furiosità e fumosità e matteria e intrattabilità anarcoide che s'è deciso, una volta per tutte, di imprestare, nel cinema, all'eterno femminino zingaresco.

Claudio G. Fava

ANDY WARHOL'S BAD (Il male di Andy Warhol)
r.: Jed Johnson - **o.:** U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 152

Il cinema, e più in generale tutto il lavoro artistico di Andy Warhol, sono

da sempre percorsi e ossessionati da due figure - figure della produttività sia mercantile che simbolica, di cui rappresentano il momento per cosí dire iniziale e quello finale: la *fabbrica* e la *firma*. Due fasi di uno stesso processo ma anche due poli di un'opposizione: la fabbrica come figura della produttività anonima e seriale, la firma come suggello conclusivo dell'autore sul prodotto, tocco magico per la trasformazione della merce in arte. È stato ed è fabbrica, per Warhol, il suo lasciar fare da sé agli strumenti (dalla cinepresa usata come puro mezzo di registrazione alla Polaroid, fabbrica tascabile di immagini), la sua concezione ripetitiva e reduplicativa del lavoro artistico, l'esibizione provocatoria della volontà di profitto. Culto della fabbrica che si è riassunto nell'estetizzazione e nella mitizzazione del suo personale luogo di produzione, quella «Factory» che è insieme atelier, ditta, museo, laboratorio, ufficio commerciale e soffitta di una bohème agiata e ipertecnologica. Ma contro tutto ciò si ritaglia l'altra ossessione, quella della firma o del Nome. Firma denegata (quando Warhol faceva firmare i suoi quadri ai visitatori piú occasionali) o esibita: ed ecco il tema della Star, che Warhol ha rivalutato prima di ogni revival e in tempi in cui Hollywood sembrava voler solo cancellare il suo passato. Star da lui stesso prodotte e inventate (Viva, Ultraviolet, D'Allesandro ecc.) o riscoperte (*Hedy*, il film su Hedy Lamarr). Star ricercate e frequentate («Interwiew»: la sua rivista occupata quasi totalmente da lunghissime registrazioni di conversazioni con divi di oggi o di ieri). E tutti i piú recenti film "di" Andy Warhol riproducono questo suo rapporto tortuoso e ambivalente con la propria firma. Sono film fatti da Warhol e firmati da altri, o sono fatti da altri e firmati da lui, non si sa bene. Ma il gioco poi, catturato dai meccanismi della nominazione, si moltiplica all'infinito: i film su Dracula e Frankenstein, prodotti (?) da Warhol, diretti (?) da Morrissey, in Italia furono firmati da Anthony Dawson, nome che ne celava un altro ancora, quello di Antonio Margheriti. Anzi il *Dracula (Dracula cerca sangue di vergine... e morí di sete)* sembrava addirittura tematizzare il problema: era il film dell'impossibilità della firma, di un tipo particolare di firma, i due puntini rossi sul collo, the Mark of Dracula.

È chiaro però che fabbrica e firma trovano un luogo d'incontro: il marchio di fabbrica, l'image de marque che si sostituisce a un ormai abbandonato Andy Warhol's Touch. Cosí l'ultimo film risulta diretto da Jed Johnson ma il nome dell'autore entra direttamente nel titolo, marchia il film dall'inizio, *Il male di Andy Warhol*, alla fine, *Andy Warhol's Bad* ©, ultima voce dei titoli di coda, che unisce autore, film e marchio di proprietà in una firma definitiva.

Film della sintesi e della mediazione dunque, e non tanto, come nei film di qualche anno fa, fra underground e industria ma fra i due blocchi in cui sono suddivisibili i suoi film immediatamente precedenti: quello di *Trash*, *Heat* ecc. e quello di *Dracula* e *Frankenstein*, i film dell'emarginazione e i film dell'orrore. Si potrebbe dire con una facile formula che *Il male* è il film sull'orrore dell'emarginazione, ma ricordando che emarginazione non ha per Warhol nessun senso sociologico o politico: vuol dire semplicemente assenza di identità, anonimato. Nel film i killer si fanno chiamare solo con le loro iniziali (R.T. è Perry King, P.G. è Stefania Casini, S.F. è Barbara Allen) e altrettanto anonime sono le loro vittime: un meteco, un cane, un lattante, un ragazzo demente. La fabbrica della violenza e dell'orrore funziona automaticamente, non ha bisogno di nomi e di "autori". Ma i killer (che come è noto sono tutte bellissime ragazze, con una sola eccezione maschile) lavorano per conto di una ditta: è l'organizzazione messa in piedi da Mrs. Aiken, la sola a essere nominata in quanto leader e in quanto star (è Carrol Baker, sex symbol dei primi anni 60), la quale, oltre questo suo lavoro "nero", ne ha uno ufficiale, a cui si dedica con eguale impegno: gestisce infatti un Istituto di bellezza per la depi-

lazione elettrica. Sede dell'istituto è la sua stessa casa, in cui abita anche la nuora con l'orribile nipotino e in cui vengono ospitati per brevi periodi gli esecutori dei delitti su commissione. La casa è dunque insieme fabbrica di bellezza e fabbrica di orrore, è pensione, nursery, bordello, covo di delinquenti, terminale della cultura di massa (TV e radio sempre accese, riviste pornografiche come livres de chevet): una factory degradata e abominevole in cui si gioca l'eterna partita fra il bello e il brutto, via un peluzzo con l'ago elettrico e via un dito con un tronchesino da lattoniere. Perché il male di Andy Warhol è esclusivamente un male estetico, è la bruttezza, la deformità dei clienti e delle vittime, gli sfregi compiuti sui corpi, lo schizzare del sangue. Questo, e non quello della tradizione gotica, è il solo cinema dell'orrore che Warhol possa praticare. Anche se la cinepresa non è più quella fissa e impassibile dei primi film e cerca invece l'effetto, il dettaglio macabro, il cinema di Warhol continua a proporsi come constatazione, operazione di distinzione del bello dal brutto. La casa-factory, e per estensione il cinema, non sono fabbriche di violenza in sé, la violenza è esterna e anonima e il cinema, come Mrs. Aiken, non può che prenderne atto e porsi al suo servizio. Naturalmente, facendosi pagare profumatamente per questo, e cercando sempre di tenere alto il nome della ditta.

Alberto Farassino

L'ARGENT DE POCHE (Gli anni in tasca)
r.: François Truffaut — **o.**: Francia, 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 152

Nella nutrita filmografia di Truffaut (quindici film in poco più di quindici anni, senza contare i mediometraggi) non mancano, anzi abbondano, le opere più diverse: le avventure infantili, i drammi del'adolescenza, le storie sentimentali, i romanzi fantascientifici, i racconti didascalici, le novelle rosa, gli studi di carattere, le biografie, i film sul cinema ecc.; ma vi è tuttavia una costante tematica e stilistica che le accomuna e che può essere individuata in una sorta di autobiografia ideale, che coinvolge contemporaneamente il piano del contenuto e quello della forma. Si tratta di «esprimere simultaneamente - come ha scritto lo stesso Truffaut - una *idea del mondo* e una *idea del cinema»*; ma è un modo per dire che in un film (e in tutti i film di un autore) il coinvolgimento del regista è totale e si esprime attraverso una scelta tematica che è anche una scelta stilistica, l'una e l'altra espressione genuina d'una personalità, aspetti diversi ma concomitanti d'una autobiografia artistica. E sebbene oggi Truffaut insista nel dire che ciò che chiede a un film è di «esprimere sia *la gioia di fare del cinema* sia *l'angoscia di fare del cinema*» disinteressandosi «di tutto ciò che c'è tra le due, cioè di tutti i film che non vibrano», accentuando apparentemente l'aspetto formale del lavoro del cineasta, in realtà, a ben guardare, sono ancora l'idea del mondo e l'idea del cinema a costituire l'asse estetico attorno al quale si sviluppa l'opera (e l'intera poetica dell'autore), essendo la gioia e l'angoscia di fare il cinema null'altro - per un regista - che la sua visione del mondo filtrata dal suo modo di rappresentare le contraddizioni dell'esistenza: gioia e angoscia che riguardano sia il mestiere di filmare sia il mestiere di vivere.
In questa prospettiva, anche *L'argent de poche* assume un carattere autobiografico, non tanto per il trasparente richiamo al mondo dell'infanzia - caro a Truffaut, con tutte le implicazioni esplicitamente autobiografiche ad esso connesse -, quanto piuttosto per quella integrazione del "mondo" e del "cinema", della gioia e dell'angoscia, che costituisce il carattere peculiare di un'opera che, come si è detto, pare svolgersi tutta all'insegna dell'autobiografia ideale. E allora le avventure dei bambini e dei ragazzi non sono altro che elementi d'una più generale avventura esistenziale, ma lo sono

anche gli ambienti, le famiglie, i genitori, gli adulti, i professori , i maestri, la piccola realtà quotidiana, che non può essere vista soltanto come uno "spaccato" di provincia, una commedia di costumi, uno studio di ambiente, ma anche e soprattutto come il supporto fattuale d'un discorso che si ramifica in mille direzioni, apparentemente svagato e ingenuo, piacevole ma superficiale, e invece attento allo "spessore" della realtà, filtrata da uno sguardo al tempo stesso indagatore e partecipe, critico e appassionato, distaccato e complice: lo sguardo d'un regista che crede ancora nel cinema come strumento di rivelazione della realtà, ma anche nel cinema *tout court*.

L'argent de poche è per certi aspetti la continuazione del discorso di Truffaut sull'infanzia e la prima adolescenza, che era stato al centro già dei *Quatre-cent coups* - col precedente, per quanto riguarda la prima giovinezza, di *Les mistons* - e che riapparirà in primo piano, sul versante dell'indagine comportamentale e dello studio scientifico-psicologico, in *Le garçon sauvage* dopo le "avventure" di Antoine Doinel (dal citato *Quatre-cent coups* ad *Antoine et Colette* sino a *Baisers volés* e a *Domicile conjugal*). Il giovane Julien Leclou, che spicca fra i numerosi piccoli protagonisti del film e da essi si distacca per una sua forte individualità ribelle, è una versione aggiornata, ma non tanto, del giovanissimo Antoine Doinel del primo film, filtrata un poco attraverso il"selvaggio" Victor e l'immagine onirica del regista Ferrand bambino di *La nuit américaine*. Ma anche un personaggio che sintetizza in pochi tratti illuminanti, tracciati con mano maestra, elementi sparsi in tutti i precedenti film di Truffaut, in quella vasta galleria di personaggi indomiti, nella loro apparente sottomissione o nella loro esplicita sconfitta, l'ultimo dei quali grandeggia, quale figlia di Victor Hugo, in *Historie d'Adele H.*

Tuttavia Julien rimane un punto di riferimento, con tutte le sue valenze autobiografiche, ma non assume mai il carattere di protagonista a causa di quell'allargamento di visione del mondo dell'infanzia - allargaménti di superficie, ma a volte anche di profondità - che Truffaut dimostra di cercare in questo suo film. La dilatazione non tanto narrativa quanto descrittiva, che pone *L'argent de poche* in una struttura formale alquanto inconsueta, differente dalla maggior parte degli altri film di Truffaut costruiti su un solo o su pochi personaggi, consente da un lato una sorta di svuotamento del racconto, la cui parcellizzazione in piccoli e spesso insignificanti episodi distrugge quasi totalmente ogni presupposto di narrativa, dall'altro un sovrappiú di attenzione ai fatti minuti, ambientali, psicologici, che tuttavia non si riduce a puro cronachismo o "neorealísmo" di riporto. Truffaut osserva, ma il suo sguardo è al tempo stesso partecipe e distaccato, nel senso che trasmette una «idea del mondo» e una «idea del cinema», soprattutto là dove la cinecamera pare registrare passivamente i fatti e si mostra come strumento di rivelazione del reale (il cinema) e invece scopre intenti chiaramente ideologici (la *Weltanschauung*), in un continuo trasmutare di caratteri e funzioni, che rimandano dalla realtà al cinema e da questo a quella, secondo quelle regole del gioco cinematografico che possono essere sintetizzate nella "gioia" e nell' "angoscia" di fare il cinema.

Nell'introduzione al "cinéroman" «L'argent de poche» (Flammarion, 1976), Truffaut parla del film come dell'illustrazione delle «differenti tappe del percorso dalla prima infanzia all'adolescenza» e bene chiarisce il carattere peculiare dei bambini e dei ragazzi, cioè dei personaggi del film. «Visto dai bambini - scrive - il mondo degli adulti è quello dell'impunità, quello dove tutto è permesso», e piú oltre: «Sballottati fra il bisogno di protezione e il bisogno di autonomia, i bambini a volte devono subire i capricci degli adulti, e quindi devono difendersi e farsi il callo», per concludere: «Il bambino inventa la vita, vi sbatte contro, e nello stesso tempo sviluppa tutte le sue facoltà di resistenza». Ora questa

rappresentazione del mondo visto dai bambini, o del mondo dei bambini visto da un adulto che cerca di comprenderli, non è mai soltanto un'illustrazione, meno ancora una registrazione di fatti e situazioni, ma anche e soprattutto una constatazione che si ferma alle soglie del giudizio morale e politico, pur implicandolo. Truffaut si serve del cinema, come il suo maestro Rossellini, per "rivelare" la realtà, ma non si è scordata la lezione dei Renoir, degli Hitchcock, dei Vigo, cioè dei maestri della "finzione" filmica, anzi l'ha portata alle estreme conseguenze. Il suo film lievita di continuo non perché è farcito di piccoli fatti "esplosivi" - che pur costituiscono il filo conduttore del primo piano di lettura dell'opera e la sua funzione di illustrazione del «percorso della prima infanzia all'adolescenza» -, ma perché pone di continuo il problema della riproducibilità del reale, in bilico com'è fra la banalità (la quotidianità neorealistica) e il saggio di bravura (il "film d'autore"), la registrazione dei fatti e la loro reinvenzione filmica. Ed è questo equilibrio instabile, che rischia di infrangersi ad ogni momento - e a volte si infrange, quando Truffaut pare compiacersi o della "banalità" o della "bravura"-, a costituire non soltanto il fascino sottile d'un film che si dichiara esplicitamente "povero", ma anche il valore di un piccolo saggio sul cinema, che va ben al di là del gioco affascinante ma un poco gratuito di *La nuit américaine* (dove il discorso sul cinema era tutto esplicito, mentre qui è tutto implicito).
Ed è la constatazione a costituire la base per ogni giudizio di merito, morale e politico, non certo la possibile identificazione dell'autore (e dello spettatore adulto) con il maestro Jean-François Richet, che assume alla fine la funzione del moralista, e piú in generale con i personaggi adulti del film. Anche perché tutta diversa sarebbe l'identificazione se lo spettatore fosse coetaneo dei piccoli protagonisti, e ben diversa suonerebbe (e suona) la lezioncina moraleggiante di Richet ai suoi orecchi. Il constatare come "vanno le cose" fra i bambini e fra gli adulti e nei loro reciproci rapporti di amore-odio, comprensione-incomprensione, altruismo-egoismo, attraverso l'osservazione dei fatti (di "finzione") e il loro ribaltamento sul piano dell'immagine (di "finzione"), significa porre tutto allo medesimo livello di significato, dare alla realtà un'interpretazione aperta. Non c'è contrasto aperto fra grandi e piccoli, ma non c'è nemmeno integrazione,e ciò in parte avviene anche all'interno delle due comunità, che poi "comunità" non sono: ci sono delle presenze, cioè dei comportamenti individuali e collettivi, e ci sono dei fatti, cioè degli accadimenti che coinvolgono i personaggi; c'è infine un ambiente che è il risultato del contrasto e dell'integrazione, delle presenze dei fatti. La cinecamera di Truffaut sorvola su ogni cosa, a volte distratta a volte estremamente interessata, e il montaggio - inavvertito quanto sapientissimo - si limita a collegare i cento piccoli episodi; tanto che il film pare che non debba mai finire o possa invece finire ad ogni istante, elastico com'è nella sua struttura compositiva. Eppure tutto è calibrato in un gioco sapiente, le cui regole sono quelle del grande cinema di finzione. E solo la finzione è il mezzo - cinematografico - per giungere alla realtà (alla verità).
Ne risulta quindi una proposta di osservazione minuziosa ma non pedante, estremamente libera e qua e là ammiccante: un'osservazione che "si osserva", nel senso che è essa stessa coinvolta sul piano della rappresentazione. L'immagine rimanda alla realtà e la realtà all'immagine attraverso la posizione dell'autore che osserva al tempo stesso la realtà e l'immagine. Da questo sottile rapporto formale nasce il "distacco", che non significa tuttavia indifferenza, ma condizione per porre il problema e fornire varie indicazioni per la sua soluzione, o anche soltanto per la sua corretta comprensione. Il mondo dei bambini è là, ed anche quello dei grandi: ma è un mondo già filtrato dall'osservazione di Truffaut. Gli elementi per una "presa di coscienza" ci sono tutti, alla luce di

una personale impostazione del problema. Lo spettatore può entrare in quel mondo come vi è entrato l'autore, con una continua trasposizione dei termini da un piano all'altro della rappresentazione, e porsi esso stesso i problemi e giungere alle possibili soluzioni. Che sono, in ultima analisi, il progressivo scardinamento dei valori tradizionali della borghesia, un ritorno alla genuinità esistenziale che non trascura, anzi implica, i rapporti sociali, la distruzione di certi miti che tendono a mascherare i contrasti della realtà sociale, la critica incessante anche se discreta al perbenismo piccolo-borghese (si veda, fra tutte, l'ampia sequenza dello spettacolo cinematografico: «Deuxième dimanche: les enfants s'ennuient moins»).
Partito dall'aggressività, alla Vigo, dei *Quatre-cent coups*, in cui il protagonista rifletteva direttamente la "rabbia" dell'autore; attraverso l'obbiettività un poco alla Rossellini del *Garçon sauvage*, il cui deuteragonista era lui stesso nelle vesti del dottor Jean Itard (l'educatore), Truffaut è giunto ora all'apparente atarassia de *L'argent de poche*, richiamandosi piú direttamente alla lezione di Renoir. Da questo punto di vista il suo ultimo film assume anche un carattere di ricapitolazione estetica ed etica: come tale può fornire piú di una chiave di lettura della sua intera opera. Purché non si dimentichi che il mondo dell'infanzia non esaurisce la poetica di Truffaut, ma è solo un microcosmo da cui partono, nelle piú varie direzioni, i sottili strati d'una critica antiborghese bonaria quanto impietosa.

Gianni Rondolino

BADLANDS (La rabbia giovane)
r.: Terence Malick - **o.:** U.S.A.,1973
V. altri dati in questo fascicolo a p. 153

La pungente ondata contestatrice giovanile americana nata dal '68 e ancora in atto, anche nel cinema sembra sostanzialmente da ridimensionarsi; come Warhol e Kerouac - nomi solo indicativi - pure Altman e Bodganovich, Rafelson o Spielberg, ancora per fare soltanto qualche citazione (ma i registi "nuovi" sono numerosi, e tra questi è da porre Terrence Malick, con la sua opera prima *Badlands*, 1972), pure determinando un nuovo impulso al cinema americano, hanno finito per soggiacere o tornare nell'ambito di una trasformazione produttiva che ha solo mutato, e di poco, la sua vocazione e il suo volto capitalistico. Forse il caso piú indicativo è quello di Steven Spielberg passato da *Duel* e *The Sugarland Express* a *Jaws*, film "colossale" per altro non privo totalmente di significati; ma pure Peckinpah o Scorsese o Avildsen, seppure con misure non omologhe, rientrano in quell'alveo di dominio produttivo che ha ridimensionato, e di molto, la carica di coloro che contestavano la guerra del Viet-Nam e Watergate, e prima ancora il sistema di vita americano. La rivisitazione in chiave metaforica degli anni '30 - Bogdanovich come il nuovo Capra, Sidney Pollack come Howard Hawks o John Huston (e si potrebbe continuare) - o la denuncia, soltanto in negativo, dei mali della società americana, non superano quella definizione generale di realismo come "intenzione" o interpretazione soggettiva, proposta da Roman Jakobson («Il realismo nell'arte», 1921, cito da Guido Fink su «Cinema e cinema», n. 2, gennaio-marzo 1975). «La guerra, il genocidio, lo spettro della crisi in atto e quello della crisi economica in attesa - ancora Franco La Polla nello stesso numero citato di «Cinema e cinema» -, il modello repressivo che a volta a volta si ripresenta nelle singole istituzioni, l'anonimato umano di una società massificata che tuttavia estrae disonestamente dalla manica l'asso mistificatore dell'individualismo. A chi risale tutto questo? Il cinema americano contemporaneo lo lamenta, ma ancora non ce l'ha detto. Ce lo dirà mai?».
Difficilmente ce lo potrà dire. Non ce

lo dice nemmeno il giovane Terrence Malick in *Badlands*. Un film realizzato con pochi mezzi e già professionalmente ineccepibile (come accade, a differenza macroscopica con i giovani registi italiani, per quasi tutte le nuove leve del cinema americano), e che un paragone subito sollecita e dal quale prende le distanze (come vedremo), quello con *Bonny and Clyde* di Arthur Penn. Il primo è un'opera a basso costo, girato quasi alla macchia, il secondo è di grande impegno finanziario. Il film di Malick viene messo nel listino di una grande casa solo dopo l'insperato successo di pubblico, quello di Penn è diffuso in tutto il mondo con un lancio imponente; eppure ambedue, sottolineo ancora, appartengono a registi che, anche se in diverso modo, dimostrano un mestiere calibrato e avvertito.

Badlands racconta di un fatto di cronaca accaduto nel Dakota nel 1958, cioè in una di quelle regioni appartate e, diciamo oggi, sottosviluppate, il film di Penn è uno dei primi film che ci riportano agli anni della depressione, quegli anni trenta che videro nascere gangster piú o meno improvvisati. Ma le due opere divergono soprattutto per la diversa disposizione dei registi verso la materia narrata: il piú esperto Penn tende a rappresentare i due fuorilegge come degli eroi disponibili - e come! - alla simpatia degli spettatori (gli interpreti sono due attori destinati al successo), Terrence Malick narra freddamente l'avventura dei suoi protagonisti depressi, Kit e Holly, interpretati da due attori "nuovi": Martin Sheen e Sissy Spacek, sorprendentemente bravi, soprattutto quest'ultima. Tanto è vero che *Badlands* è raccontato, a posteriori, dalla voce narrante della protagonista, che ha bensí partecipato ai delitti del suo compagno, quasi per togliersi dalla vita grama di adolescente nel paesino inospitale. Ucciso da Kit il padre di lei che si opponeva al prematuro matrimonio dei due minorenni, Holly segue Kit più che altro perché non le resta altra scelta, non versa una lacrima per la morte del padre, si unisce alla fuga senza mai partecipare agli omicidi che compie il suo complice-amante, al quale è legata da un sentimento assai fievole. Siamo dunque agli antipodi, e non credo che valga la pena di insistere su questo punto, di *Bonny and Clyde* che appunto tratta, romanticamente, di una passione d'amore quasi morbosa, e lei è profondamente partecipe delle infamie compiute dal suo "amore", infamie e uccisioni compiute con volontà caparbia, è un ribelle vecchio stile, anche se la sua recitazione è aggiornata agli schemi piú moderni. Il Kit di Malick è proprio l'opposto: uccide senza volontà omicida, ma solo perchè costrettovi, in fondo la sua ribellione alla società nasce da un fatto occasionale, epidermico, tutto sommato è un conformista, si veda ad esempio come l'unico che salvi sia l'agiato borghese, e il suo atteggiamento verso la polizia è tutt'altro che anticonformista e di odio (si pensi a *Punto zero* di Sarafian), e si consegna ai poliziotti col sorriso sulle labbra, si potrebbe quasi affermare. Ma anche in lui, come nella giovanissima Holly, non c'è barlume di speranza, né la piú lontana coscienza che quella società, verso la quale si sono comunque messi in contrasto, possa in qualche modo cambiare, e il sottosviluppo dei loro paesi essere superato. È in questo che *Badlands* ha dei punti di contatto con *Bonny and Clyde*.

La forza, la novità e la qualità di *Badlands* sono comunque in questa vitrea, opalescente freddezza di rappresentazione, eppure in qualche modo - come ho già indicato - si apparenta a tanti altri film della nuova generazione statunitense. Generazione che, pur con i suoi limiti, ridimensiona il cinema europeo. Terrence Malick è al suo primo film, non so se dal 1972 ha girato altre opere, e in quale modo; e se con una produzione di fortuna (non credo) o con le grandi finanziarie della "nuova" Hollywood. Cederà anche lui, pure nella dignità del prodotto e nell'alta professionalità, alle ragioni del capitale? Diverso, e piú sereno, il discorso per la giovane Sissy Spacek. Un'attrice talentosa come lei, nata sputata

per il cinema, potrà arrivare lontano, solo che lo voglia.

Massimo Mida

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

r.: Mario Monicelli - **o.**: Italia, 1977

V. altri dati in questo fascicolo a p. 154

Il film di Mario Monicelli *Un borghese piccolo piccolo* descrive una classe sociale? La piccola borghesia italiana è una classe in via di trasformazione; i suoi egoismi, i suoi particolarismi non sono certo piú quelli di un passato anche recente. Ciò che colpisce invece, anche nell'ambiente fisico descritto da Amidei e Monicelli nella loro sceneggiatura, è un che di archeologico: «casa di un impiegato statale romano di modesta categoria, epoca 1950 circa».

C'è una ragione: quella casa, un appartamento vicino alla stazione, è un'immagine del protagonista e della sua famiglia. Le loro idee, poche e perentorie, hanno la data della loro macchina per cucire e la ristrettezza della loro cucina; odorano di stantio, di ribollitura, di rigurgiti del bagno.

Eppure la famiglia Vivaldi, o meglio i due Vivaldi maschi, padre e figlio, perché la donna non conta e in ogni caso rimane abbarbicata all'appartamento in città, possiedono una casa di campagna, patetica questa, una velleitaria concessione ai miti e alle mode dell'epoca attuale. È una capanna di tavole e di lamiera, simile alle prime case abusive della periferia romana, ma piantata su una costa di collina, umida e deserta, vicino al fiume. Essa simboleggia una cosa sola: l'amicizia virile tra padre e figlio, che vanno lí a per pescare e parlare. Parlare, di che? Il padre vive solo per il ragazzo, che è finalmente riuscito ad ottenere un diploma di ragioniere; sogna e trama con entusiasmi e compiacimenti infantili il futuro che gli vuole costruire, descrive commosso la riva incantata alla quale il figlio approderà: un posto al ministero.

Non c'è nessuna ironia, nessun giudizio critico, nella descrizione dello stato d'animo dell'impiegato Vivaldi di fronte al suo lavoro: la sua partecipazione ai misteri del ministero è sincera e completa quanto il suo ossequio ai superiori. Vivaldi è anacronistico anche in questo: ama quello che fa, è orgoglioso di ciò che è, si comporta, davanti al figlio, come se la consorteria nella quale vuol farlo entrare fosse un ordine cavalleresco o un club d'illuminati. Nel mondo chiuso del padre e del figlio penetrano pochissimi messaggi dal di fuori: la pesca, la partita alla televisione.

Il film si apre su una scena cruenta: il padre, Alberto Sordi, schiaccia con una pietra la testa di un luccio finalmente catturato, per paura che il pesce salti di nuovo in acqua. Il sangue è tanto, ma il protagonista non è un sanguinario. Il suo gesto fa parte di un atteggiamento di estraneità utilitaria di fronte agli animali, abbastanza frequente in persone come lui. Ciò che fa intuire in lui l'uomo pericoloso è invece la sua chiusura mentale e morale, che si manifesta immediatamente; predica al figlio di badare a se stesso, di non far parte in famiglia dei soldi che guadagnerà. «Gli altri non esistono»: il comandamento viene inculcato con l'allegro egoismo di chi si sente qualcuno, con la convinzione che viene dall'esperienza.

Del resto, dal suo punto di vista (che è vicino a quello di un cieco) il padre Vivaldi è un uomo arrivato: fa le prepotenze in automobile (un'utilitaria piccola e vecchia), tratta male la moglie. È cosí sicuro di sé, che cita Mussolini («molti nemici, molto onore») senza nominarlo, ma affermando che aveva due palle cosí. È evidente che, al culmine della sua parabola, Vivaldi crede sul serio di avere anche lui due palle di un calibro, piú modesto magari, ma sempre superiore alla media. La sua arroganza, che c'impedisce di trovare patetica la sua illusione di potenza, cade del tutto davanti ai superiori. L'unico, al quale può rivolgersi nelle

forme di una finta e umiliante amicizia, è il capufficio, il cavalier Spaziani, che si scuote la forfora sul tavolo e passa gran parte del suo tempo col pettine e la brillantina. Un uomo letteralmente e metaforicamente untuoso, al quale Romolo Valli presta subdole dolcezze.
Consigliato da lui, Vivaldi accetta di entrare nella massoneria, al solo scopo di poter conoscere il tema dell'esame scritto che il figlio dovrà affrontare per il concorso. L'uomo che ormai conosciamo non esita, ma mette bene in chiaro con Dio, in un'arida dichiarazione-preghiera, seduto sulla tazza del cesso, che lui diventa massone per necessità e rimane intimamente iscritto tra le schiere dei credenti. La loggia massonica è il luogo in cui giocano al mistero e rinsaldano le loro complicità un gruppo d'impiegati del ministero. Dopo una cerimonia scalcagnata, Vivaldi è ammesso all'empireo segreto, nella potenza del "grande incognito" La massoneria a qualche cosa serve: appunto a fargli ottenere il tema di concorso.
L'impiegato Vivaldi studia di notte col suo ragazzo, un montone grosso e stolido, che si addormenta sui libri. Il padre lo mette a letto, sul sofà trasformabile della stanza da pranzo-salotto; poi la moglie gli porta il caffè e lui s'intenerisce al punto di farla sedere al tavolo. Prendono il caffè insieme; l'insolita gentilezza dell'uomo non sembra l'espressione di un sentimento affettuoso ma piuttosto della consapevolezza di aver raggiunto un traguardo: il figlio farà l'esame il giorno dopo, sarà sicuramente promosso. C'è spazio, in casa, anche per il lusso di un comportamento piú civile.
La madre, una grassa, tarda donna di casa, con gli occhi piccoli come il cervello (interpretazione paziente, minuziosa, di Shelley Winters) ha un guizzo dimostrativo di una sua personale religiosità. Bagna nell'acqua benedetta un sacchetto che contiene incenso, frumento e sale, e lo offre al figlio come portafortuna. Si è scossa dalla sua ruminazione consueta; mentre i due uomini escono di casa, lei recita scongiuri e incensa le stanze dell'appartamento.
Ripassare minutamente questo film nella memoria è forse l'unica maniera di scoprirne il significato, i limiti, le ragioni. Perché non si prova in nessun momento un senso di distacco, non si avverte nessuna ironia? Perché la madre, improvvisamente uscita dal torpore per officiare i suoi riti superstiziosi, non suscita il sorriso, non è patetica, rimane del tutto estranea allo spettatore? Raramente un regista si è chiuso nei limiti umani e morali di un racconto, come ha fatto qui Monicelli. Sembra che anche per lui gli altri non esistano, che i termini di confronto e di giudizio siano scomparsi. Ed è per questo che il suo è il ritratto di un mostro, molto prima che il protagonista si dedichi alla vendetta privata, che ritagli dal mondo esterno l'assassino del figlio per farlo entrare, come una proprietà, come una figura sostitutiva, nello schema della sua vita.
È mostruoso, Giovanni Vivaldi, per la gioia che prova a vivere in un mondo da lui ridotto alle dimensioni di una noce, per la soddisfazione con cui si chiude dentro a idee sempre piú piccole fino a trasformarle in fissazioni.
Il regista non gli si sovrappone mai, se non forse nel momento in cui la fatalità scuote la scatola in cui Vivaldi si è chiuso e il figlio gli muore, colpito dalle pallottole sparate a caso da un rapinatore di banche, la mattina in cui va all'Eur, per gli esami di concorso. Il subitaneo scomparire dall'orizzonte di Giovanni Vivaldi di quel figlio che lo occupava quasi totalmente, è espresso dal regista in questo modo: in un'inquadratura si vedono i due che chiacchierano camminando; la macchina da presa si sposta sui rapinatori che escono dalla banca sparando e, quando ritorna sulla scena precedente, il padre è solo e cerca intorno, smarrito, il ragazzo che è caduto per terra e che non vediamo piú. Giovanni Vivaldi accetterà poco dopo la realtà, guarderà in giú, si chinerà sul figlio morto.
Monicelli, alzatosi un momento sulla sua materia per guardarla dal di fuori, torna subito ad incollarsi al protago-

nista e alla vicenda. Il padre, invecchiato, ma non distrutto, cura la moglie che si è rifugiata nella paralisi e nell'ebetudine, riprende il lavoro, vive. La salma del giovane Vivaldi non ha nemmeno trovato posto al cimitero. La bara è accatastata con cento altre in uno stanzone, dove si aggirano parenti alienati, che gridano il nome dei loro morti; ogni tanto una pila di casse crolla perchè una è scoppiata, gonfia dei gas della putrefazione. La scena allucinante è come dev'essere, cioè allucinante; ma è anche lunga, compiaciuta e in gran parte superflua.
Giovanni Vivaldi ritrova in un confronto all'americana, in questura, l'assassino di suo figlio. Lo riconosce, ma non parla. Lo seguirà, riuscirà a tramortirlo, lo porterà nella baracca sul fiume. Alberto Sordi concede qualche cosa nella prima parte del film ai vezzi comici che il pubblico è abituato ad aspettarsi da lui, ma in queste scene è un interprete di grande qualità. Egli entra risolutamente nel delirio del vecchio Vivaldi, dove c'è un po' di tutto: esaltazione per la vendetta, fierezza per essere stato capace di tacere e di agire, e infine, benissimo espresso, quel torbido, equivalente sentimento di odio-amore, che lega il carnefice alla sua vittima. Crudelmente, l'assassino ha una bella e proterva faccia, che nel ricordo fa sembrare ancora piú stupida quella del figlio morto.
Il vendicatore porta la moglie in carrozzella a vedere l'uccisore del loro ragazzo. La donna, che si lamenta animalescamente, viene lasciata sola un momento davanti al giovane, legato alle mani, ai piedi, al collo, col fil di ferro, sanguinante, in agonia. Una seconda volta il regista alza il tono della sua frase, ma solo per un simbolo descrittivo: la morte del ragazzo è parallelamente rappresentata dalla morte di un calabrone, che riempie la stanza del suo ronzio affannato.

Giovanni Vivaldi non è un giustiziere della notte; cala nella pensione e nella vecchiaia solitaria (la moglie è morta anche lei), e non è riconoscibile nel vecchio, gelido e folle, che segue un giovane teppista insolente, pronto a ripetere le sue gesta di vendicatore.
Intervistati alla televisione, parecchi spettatori hanno dichiarato di approvare il protagonista del film, che rifiuta senza esitare la giustizia dello stato e si vendica da solo. Eppure *Un borghese piccolo piccolo* non contiene nessun incitamento in questo senso. La partecipazione del regista alla vicenda non diventa mai complicità; è solo astensione dal giudizio. D'altra parte, quando si entra al suo modo in una vicenda e in un personaggio come questi, non ci può essere una distanza diversa nel descrivere il Vivaldi assassino e il Vivaldi opportunista, il suo raptus di vendetta e la sua mediocrità soddisfatta.
Preoccupa invece che un certo pubblico accetti di riconoscersi in un uomo meschino, assassino per ristrettezza mentale, per un egoismo che riporta tutto alla sfera privata, anche la giustizia, pur di godere con lui della vendetta. È un sintomo della disgregazione delle istituzioni, che muoiono nella coscienza collettiva prima che nella realtà della vita associata.

Renato Ghiotto

CARRIE («Carrie» lo sguardo di Satana)
r.: Brian De Palma — o.: U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 154

Brian De Palma si avvia a diventare l'ufficioso curatore hollywoodiano delle angosce degli anni '70. Per tenerci solo ai film giunti in Italia, è ormai chiaro che dopo *Le due sorelle* (forse il migliore, se non altro per una certa ingegnosità maliziosa dello scenario), *Phantom of Paradise* (certo il piú fragoroso) e *Complesso di colpa* (probabilmente il piú ambizioso, ed anche il piú involontariamente sofisticato), De Palma s'è visto assegnare un ruolo che tiene, in sostanza, con piú baldanza che talento (anche se vi è ormai anche da noi chi, come in Inghilterra ed in America, lo tiene per un grande

autore, una sorta di Hitchcock piú giovane e piú maligno, per quanto il paragone, ad un autentico hitchcockiano, suoni quasi blasfemo). Fuori di dubbio questo *Carrie* («Lo sguardo di Satana» è un sottotitolo italiano fondamentalmente estraneo al tema del film) desterà entusiasmi sopraffini in chi ama la truculenza furbesca e fragorosa di De Palma, poiché contiene tali e tante astuzie e tali e tanti risvolti da giustificare ogni possibile infatuazione "tematica" ed ogni esaltazione mitologica. In realtà, considerato imparzialmente, rivela, se mai, un sapore di fragorosa affettazione. Ricalcato, com'è, da un romanzo (che è il primo d'un autore esordiente) e a giudicarlo dal film si direbbe che possiede pressapoco tutte le caratteristiche d'un "best-seller" fatto a macchina, ma doverosamente diabolico: c'è un'adolescente timida e introversa, afflitta da una madre affetta da paranoia religiosa frutto d'un lontano trauma sessuale, e in possesso di poteri telecinetici che né la madre né le sue compagne di scuola sospettano; ci sono le compagne, doverosamente maliziose e cattive; c'è una prima parte fra il sentimentale, l'ironico e il veristico, e c'è infine una parte finale scandita da una voluttà clamorosa ed esorbitante di distruzione in stile "catastrofico", con la protagonista, profondamente offesa ed umiliata, la quale, quasi in "trance", mette in opera tutti i suoi poteri telecinetici e scatena una sorta di mortale sarabanda conclusiva. E c'è persino, a mo' di sberleffo finale, un'ultima situazione terrorifica, fatta apposta per far gridare di improvvisa angoscia gli spettatori in sala, cosí da lasciarli, alla fine, con la profonda soddisfazione d'aver avuto paura per l'intero ammontare del biglietto, ed oltre.

S'avverte, in sostanza, nel film, una furbizia di costruzione, che trascolora dal patetismo feroce dell'inizio alla fredda e astratta crudeltà della fine, tutta di congegno e di ritaglio e di pratica scaltramente assimilata; a riprova delle caratteristiche proprie di De Palma; e cioè "mestiere" istintivo e profondo, scarsa ma meticolosa e sfrontata intenzione fantastica, desiderio primario di sommuovere e di terrorizzare, gusto di raccontare aperto e quasi indifeso, nella sua esplicita volontà di "scandalo". Tipico qui, ove il meccanismo di fondo del film piglia le mosse proprio da una duplice iniziazione di una giovinetta: iniziazione, diciamo cosí, al sesso (non all'amore, si badi: la sequenza in cui la protagonista, Carrie appunto, adolescente solitaria e puntuta, goffa e inibita, mal tollerata dalle compagne che sono ormai donne fatte e sprezzanti, esperte e insofferenti, viene colta per la prima volta, ignara e terrorizzata, dalle regole mentre si sta lavando negli spogliatoi della scuola ha tutta la "delicatezza, la nuda e pseudoferoce castità di un frammento di rubrica epistolare di un settimanale femminile, come dire, avanzato ma non apertamente femminista, un sapore furbissimo di elzeviro delicato e maligno, con una riserva di duplicità per catturare chi nella sequenza voglia cogliere soprattutto la malignità feroce e morbosetta, e non è escluso che ci sia). E poi, a causa d'una congiura fra il terribile e l'assurdamente infantile costruita dalle sue compagne desiderose di vendicarsi delle sgridate che si son prese dall'insegnante di ginnastica, ben decisa a difendere Carrie contro le loro burle spietate, iniziazione al Demonio. Stimolata dalle follie para-sessuali di una madre inibita da traumi religiosi e dallo "shock" subito durante l'annuale festa scolastica, ove si esplica la feroce vendetta delle compagne (un secchio pieno di sangue animale, ferocemente tratto da un maiale ucciso all'uomo, le viene fatto cadere addosso dall'alto, mentre la protagonista ed un ragazzo assaporano il piacere assurdo e splendido di essere eletti a miglior coppia della serata), Carrie attinge ai suoi poteri para-normali, fa muovere e rovinare per telecinesi tutti gli oggetti contenuti nella palestra ove la festa ha luogo, provoca un corto-circuito ed un incendio, si lascia dietro una scia di fuoco e di morti, spinge ad un rovinoso incidente l'auto ove sta fuggendo la ragazza che ha organizzato l'ingan-

no spiegato e finalmente, reagendo ad un tentativo della madre ormai totalmente folle, fa piombare sul corpo di quest'ultima, in una sorta di satanico tiro all'arco, tutti gli oggetti acuminati contenuti nella casa. Lasciando dietro di sé una scia di paura e di terrore, sino a che, nell'ultima sequenza, una delle sue compagne, superstiti e incolpevoli, traumatizzata dal rimorso e dall'angoscia, sogna di portare sui resti combusti dalla casa di Carrie un mazzo di fiori, mentre la mano incorporea della ragazza morta afferra la sua. Soprassalto finale, e beffardo, poiché soltanto di un incubo si tratta, degno del gusto grandguignolesco di De Palma, del suo procedere per affermazioni tonitruanti e per pezzi di bravura totalmente staccati (e se mai, riuniti qui, come ha già notato qualcuno, da un'ossessione, quella del sangue, la quale domina esplicitamente il film attraverso tutti gli snodi che ho prima ricapitolato, e che finisce col costituire una sorta di dominazione ossessiva introdotta sotto il derma apparentemente ambiguo dell'opera, prima sentimental-feroce e poi apertamente "demoniaca" ed horror).
Insomma un tessuto che si capisce come abbia fatto ormai di De Palma l'ospite d'onore fisso del Festival di Avoriaz - Gran Premio 1976 con *Le due sorelle*, trionfatore di nuovo quest'anno con *Carrie* - a causa della sua sfrontata e rumorosa mescolanza di mestiere, aggressività, invenzione di riporto, mancanza di timori nel ricercare il "trompe l'oeil" ad ogni costo. E che gli consente diversi brani di gran mestiere, per non parlare dell'occhio (o della fortuna) che ha avuto ad inventarsi come protagonista adolescente, pallida, ansiosa, tutta gremita, si direbbe, degli umori discordi e delle ansie terribili dell'adolescenza, un'ottima attrice come Sissy Spacek, che ha ventisette anni alle spalle, oltre che un curioso passato di figurante nei rodei.

Claudio G. Fava

IRACEMA (Iracema)
r.: Jorge Brodansky — o.: Brasile, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 157

Nella seconda metà degli Anni Sessanta l'immagine cinematografica del Brasile, cosí come cercavano di estrarla dalle piú profonde radici di una cultura nazional-popolare i registi del «Cinema Nôvo», era in prevalenza, o quasi sempre, quella del "sertao", l'arido altopiano del nord-est che ancora oggi è chiamato il "poligono della siccità" o "poligono della fame". Era un'immagine piú emblematica che realistica, sia nei toni sommessi e nello stile spoglio, per esempio, con cui Nelson Pereira Dos Santos la riportava in *Vidas secas* da un romanzo di Graciliano Ramos e sia nelle tinte accese, nella tensione lirica e nell'enfatica ridondanza espressiva con cui Glauber Rocha, da *Il dio nero e il diavolo biondo* ad *Antonio das Mortes*, si sforzava di fissarla in una sorta di grande affresco allegorico effigiante i segni di un mondo altrettanto misero che irrazionale, dove la rivolta sociale esprimeva il banditismo picaresco dei «cangaçeiros» o la fanatica devozione ai «beati» o «profeti» che, in nome di Cristo ma con spirito sostanzialmente pagano, e con ritualità superstiziose e crudeli, eccitavano e stregavano le comunità raccolte intorno a loro con predizioni e promesse vagamente messianiche.
Eppure, quella del "sertao" non era e non è, oggettivamente, che un'immagine parziale del Brasile: a quel paesaggio squallido di sabbia e di arbusti, bruciato da una luce sempre accecante, nell'atmosfera roventa di una siccità che sembra incenerire le anime insieme con la natura, si oppongono tanti altri aspetti geografici e sociali almeno in superficie piú confortanti: le floride piantagioni di canna da zucchero distese sulla fascia costiera dello stesso nordeste appena sotto l'altipiano, e poi le foreste lussureggianti, le tante pianure verdi e feconde dello sterminato paese, e addirittura le grandi città, le industrie, la florida economia in espansione, per quantità di pro-

duzioni e di commerci, che, giú a sud, ha il suo epicentro a San Paolo.

Ma il «sertao», in Brasile, è l'emblema piú vistoso della miseria, della fame, cui la prepotenza dei «colonizzatori» portoghesi, fattisi latifondisti spietati e avidi di ogni territorio sfruttabile, hanno da secoli condannato gli «indios» e quindi anche i meticci «cablocos» respingendoli da piantagioni già sature di schiavi e costringendoli a cercare qualche dubbia sussistenza appunto sull'altopiano flagellato da ricorrenti e spaventose siccità, alla ricerca di qualche magro campo da coltivare o di qualche avarissimo pascolo per misere mandrie di bestiame esausto.

E Glauber Rocha, chiarendo quello che per lui e per i suoi compagni dovevano essere i significati e i traguardi del «Cinema Nôvo», aveva scritto: «La fame del latino-americano non è soltanto un sintomo allarmante della povertà sociale: è il nerbo stesso, il sistema nervoso di una società in generale la cui cultura non può essere definita che una cultura della fame, e la piú vera manifestazione culturale della fame è la violenza. Ma la violenza di un affamato non è primitivismo: l'estetica della fame e della violenza, prima di essere primitiva, è rivoluzionaria, ed ecco allora il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato».

È una teoria, per Rocha, che si esemplifica praticamente in *"Antonio das Mortes,,,* restando fermo il "sertao,,, con il suo paesaggio arso e le sue strazianti miserie, in un groviglio arcaico di superstizioni e di angosce, come il luogo simbolico della "fame,, brasiliana, e latino-americana in genere, conseguente alla violenza che il colonizzatore continua a compiere sul colonizzatore sinché quest'ultimo non saprà rovesciare la situazione con la coscienza dei suoi diritti e con l'esercizio di una violenza propria, giustiziera e rivoluzionaria. Antonio, il sicario, è pagato dai latifondisti per eliminare con il suo fucile infallibile ogni rappresentante di quelle due forme già citate (configurabili nei "cangaçeiros,, e nei "beatos,,) in cui si manifesta una pur confusa e spesso equivoca, malintesa opposizione all'immensa ingiustizia di una terra dove pochi padroni ricchissimi affamano letteralmente una massa enorme di derelitti. Ma ecco che il suo fucile, come è stato scritto, «pare acquistare una coscienza critica e dialettica», in modo che, chiamato ancora una volta da un padrone terriero per esercitare il suo infame mestiere, dopo avere ucciso l'ultimo "cangaçeiro" e dopo avere avvertito le sofferenze di una comunità raccolta intorno a una "santa,,, si vota decisamente alla causa degli oppressi e, nello stesso tempo che annulla le antiche forme di vana ribellione come fenomeni comunque irrazionali e aberranti, indica la lucida necessità dell'azione rivoluzionaria facendo strage del despota del villaggio e dei suoi truci accoliti.

Ma, fuori del racconto allegorico di Rocha, eccitato e stravolto da una torrida passione politica e anche estetica (perché l'"estetica della fame,, non implica sempre un discorso traslato, o ridotto, dalla forma al contenuto, ma al contrario anche e soprattutto un modo di esprimersi, convulso e impetuoso sino al parossismo) la rivoluzione appare una realtà possibile, concreta, nella situazione di un Brasile (e dell'America Latina) dove, come scrisse ancora lo stesso regista, «la differenza fra il colonialismo di ieri e quello di oggi risiede solo nella forma piú raffinata dei colonializzatori attuali»?

Ricordiamo le ultime immagini di *Antonio das mortes*: il vecchio sicario, dalla figura tetra e malinconica, dopo avere distrutto gli antichi miti di una rivolta soltanto visionaria e dopo che il suo fucile "ha preso coscienza,,, individuando come vero e giusto suo obiettivo i feroci esponenti di un paleo-capitalismo esplicitamente tirannico e schiavista, e ancora, malgrado tutto, un uomo del vecchio mondo, un personaggio sopravvissuto a se stesso, e comunque solo in dimensioni simbolistiche, al di fuori della storia. E la storia, per conto, lo raggiunge infine, a conclusione del film, quando egli si allontana, con un passo stanco,

lungo una strada camionale percorsa dai nuovi mostri motorizzati, fra un distributore e l'altro di benzina, che si sostituiscono ai mostri antichi di un'invasione colonizzatrice sempre soffocante, avida e impietosa, anche se il suo "volto,, è mutato.
Ed è questo nuovo "volto,, del colonialismo, adesso che il "Cinema Nôvo,, non è più che un ricordo, un momento illusorio di "quasi libertà,, nella successione di regimi dittatoriali e perversi, a trovare uno specchio preciso, fermo, senza deformazioni estetizzanti ma anche senza calori passionali, in un film che ci riporta un'immagine del Brasile, dopo anni di silenzio e di vuoto, dove al posto dell'emblematico "serrato,, e della rappresentazione allegorica di un mondo antico e fossilizzato, in attesa soltanto di una utopistica rivoluzione, troviamo invece il senso di una relatà concreta, nei suoi termini piú attuali e verosimili, sul crinale sempre imprervio e precario, ma stavolta percorso con attento equilibrio, fra un minimo di affabulazione e la secca schiettezza del documento. Di allegorico, questo film, non ha che il titolo: *Iracema*, ovvero un anagramma di "America,, che con tutta evidenza vuole alludere a quella condizione distorta, confusa e "imbrogliata" (proprio da "imbroglio,, come "raggiro, inganno trufferia,,) in cui si trova quella parte centrale e meridionale del continente d'oltre oceano dove all'antica egemonia sopraffattrice dei colonizzatori europei, portoghesi e spagnoli, si è andata sostituendo quella dei cosiddetti "americani tout court,,, ovvero degli Stati Uniti, soci e complici, da lungo tempo, ma ormai con capitali e poteri preminenti, del tradizionale colonialismo europeo attraverso gli infiniti e inafferrabili tentacoli delle società "multinazionali,, e, per loro conto, poi, con la strategia politica e spesso infame della CIA.
Per il resto (ma il quadro generale della situazione viene tenuto sempre in causa, sotteso a ogni aspetto particolare) *Iracema* si attiene al metro e ai metodi di un "cinema-varieté,, nel caso resuscitato con inaspettato vigore dopo deludenti e discusse esperienze in diversi altri contesti e varie sedi.
Nel film scritto, diretto e fotografato (con la collaborazione di Orlando Senna nella sceneggiatura e di Wolf Gauer nelle riprese) da un brasialiano di origine austriaca, Jorge Bodanzky, non c'è più dunque un "sertao,, emblematico ma un'Amazzonia realistica, in totale rovesciamento di quelli che erano i canoni del "Cinema Nôvo,,: non più la voce rabbiosa strappata dalle viscere di una cultura nativa, visionaria e "affamata,,, ma lo sguardo con cui si compie una partecipe ma sempre lucida indagine sui fatti (o meglio, sui misfatti) del nuovo colonialismo che si è sostituito all'antico. È il colonialismo, appunto, della cosidetta civiltà industriale che gli Stati Uniti e le multinazionali hanno fondato in Brasile grazie alla possibilità di nuovi sfruttamenti del territorio e soprattutto di una mano d'opera disponibile ai prezzi più bassi e più vili che la miseria induce ad accettare. È il colonialismo di tipo moderno, che alimenta sogni di progresso e di prosperità con le sue fabbriche, con le sue abnormi espansioni urbanistiche, con le autostrade distese anche in spazi che erano pressochè vergini e selvaggi, come appunto quelli dell'Amazzonia, intricati dalla giungla fra cui scorre il grande fiume verso le sue foci sull'oceano.
Da un villaggio della giungla, come risucchiata dal vortice rumoroso del "boom,, che sconvolge i vecchi silenzi (e che sembra promettere risarcimenti all'antica fame) esce dunque Iracema, la piccola, fragile, indifesa protagonista del film. È una ragazza di quattordici anni, figlia di una foresta oscura, risvegliata dal "nuovo,, che il rombo dei motori annuncia sull'autostrada, e subito attratta da una città caotica e irta di grattacieli, Belem, che sembra nata in funzione dell'autostrada stessa, come un fungo mostruoso. Frastornata e disponibile, in un magma sociale contagiato appunto da un "boom,, più enunciato che effettivo, la poverina non potrebbe capitare peggio nel momento in cui si fa compagna

provvisoria di un camionista, Tiao, che per suo conto sembra essere il rappresentante piú tipico di un'alienazione indotta dalle mistificazioni del potere e fondata sulle basi di una sostanziale incoscienza.
Come e piú di altri del suo stampo, che è uno stampo povero, elementare, del tutto acritico, Tiao si dimostra piú che ottimista riguardo alle prospettive del suo lavoro, in particolare, e delle prospettive nazionali in assoluto: «Ora che hanno fatto le strade sono a posto», dice, «e se faranno ancora altre strade il Brasile andrà sempre piú avanti. Niente può fermarlo». È chiaro ch'egli non sa di quale Brasile va parlando, e non si avverte neppure (in un momento nel quale viene usato nel "-film,, come inconsapevole "narratore,, o "reporter,,) da quali contorti e faticosi sentieri attraverso la giungla un povero contadino gli porti un carico di legname strenuamente raccolto in una foresta di cui non è neppure propritario ma dove può soltanto spezzarsi la schiena in una condizione meno da bracciante o da mezzadro che, praticamente, da schiavo di un persistente latifondismo, oppure di nuovo sfruttamento che si esercita attraverso le speculaizioni concesse appunto dalle nuove strade, lungo le quali, aggiunge il contadino, i ricchi hanno subito preso le terre ai poveri, anche «falsificando le carte».
Fatto sta che tutto preso dal suo entusiasmo per queste "strade,,, lungo le quali il suo camion può correre, raccogliere merci e favorirgli qualche modesto commercio, Tiao non può certo intendere il sottofondo di una realtà che a lui, nella cabina dell'automezzo, la piccola Iracema non può condividere l'euforia del compagno, man mano che il viaggio prosegue verso il sud, e già configura, promette, il "paradiso,, vagheggiato di Rio, e soprattutto di Sal Paolo: un "paradiso,, che abbiamo sentito già invocare, anche in fantasie deliranti, sul battello che ha portato la ragazza a Belem, e poi nella città, nel corso di una festa religiosa simile a uno scatenato carnevale (descrivendosi qui realisticamente quella commistione fra riti religiosi e pagani già rappresentata da Rocha e compagni in figure allegoriche) dove i due si sono incontrati.
Ma è un viaggio breve, quello che unisce Iracema a Tiao, tenuto conto delle grandi distanze. San Paolo resta lontanissima, remota. E il camionista scarica la ragazza sul bordo dell'autostrada, in un punto dove alcune anziane e anche luride prostitute esercitano il loro mestiere in una misera baracca. Nel breve volgere di due anni, Iracema sembrerà vecchia, devastata, o distrutta, come loro. Stritolata, certo, da un mestiere aberrante che lei aveva già praticamente accettato, dopo il suo arrivo a Belem, come l'unico possibile, interpretandolo tuttavia come la "strada,, piú adatta per giungere al "successo,,, in qualche modo, nelle grandi città del sud, nel pieno del "boom,, brasialiano. Ma stritolata, soprattutto, dalle condizioni e dalle illusioni dello stesso "boom,, che a una ragazza come lei, indigena, povera, uscita dalla foresta, altro mestiere non poteva evidentemente concedere.
Scabro e amaro, in uno schema essenziale di "racconto,, che serve soprattutto a fornire occasioni per una esplorazione documentaria che va ben oltre la dimensione elementare dei personaggi e della loro storia fittizia, *Iracema* si propone come una rinnovata istanza del ruolo che il cinema può assumere come specchio e testimonianza di una realtà umana, politica e sociale, senza con ciò sottrarsi all'opportunità espressiva di cogliere la realtà stessa in una sintesi significativa dove si compia felicemente l'amalgama fra il «soggetto» e il documento, fra una «finzione verosimile» é un «vero» da non potersi guardare come mero quadro fenomenico quando i suoi aspetti aberranti, con tutte le tragedie individuali e sociali che implica, sono tali da mobilitare ogni coscienza civile.
L'amalgama è riuscito particolarmente nel modo giusto e convincente (anche grazie a una scelta sia narrativa che descrittiva di tipo ellittico, per scorci

brevi e incisivi) con cui due attori professionisti, la giovane, sensibile Edna De Cassia e il bravo Paulo Cesar Pereio, riescono a calarsi fra tanta gente ripresa direttamente nelle strade, nei luoghi e nelle condizioni di una vera esistenza, senza mai dare il senso di una «recitazione» sovrapposta ai volti e alle voci autentiche di un «coro» in cui ci sono tanti altri Tiao frastornati e illusi dalle martellanti promesse di una prosperità praticamente irraggiungibile, in fondo alle interminabili autostrade, e tante altre povere Iraceme, figlie della foresta, il cui breve sogno di evasione si conclude ai bordi delle autostrade stesse, scaricate da un qualsiasi camion sulla soglia di un misero bordello.

Gian Maria Guglielmino

MANNEN PÅ TAKET (L'uomo sul tetto)
r.: Bo Widerberg - **o.**: Svezia, 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 158

Fa sempre bene sottolineare che il cinema, in Svezia, non sempre e non obbligatoriamente è sinonimo di Ingmar Bergman. Ricordiamo che accanto al navigato Jan Troell (il dittico *The Emigrants*, il sopravvalutato *Una donna chiamata moglie*, l'inedito *Bang!*) c'è il promettente Lasse Forsberg (*L'aggressione*), e che accanto al "pornografo" Vjlgot Sjöman (i due *Sono curiosa*, lo sconcertante *491*, l'intenso *Corruzione nell'interno di una famiglia borghese*, il recente *Tabù*) c'è un regista in gonnella come l'interessante Marianne Ahrne (*Lampi e tuoni*). E sono nomi, si capisce, un po' alla rinfusa, senza pretese d'inventariato. Di tutti questi antibergmaniani, il piú noto all'estero è forse Bo Widerberg, ex-romanziere e teatrante, critico dissacratore ancor prima che regista di cassetta. Famosa, di lui, l'immagine psicoanalitica tracciatane da Sjöman: se in tutte le famiglie è scontata la rivolta contro l'autorità paterna, c'è chi lo fa con maggior dolcezza (o timidezza), e c'è chi si ribella violentemente. Widerberg, che ha tacciato il Grande Ingmar di coltivare soltanto «i miti piú rozzi della Svezia e sulla Svezia», appartiene con tutta evidenza alla schiera dei primi.
Eppure, anche le ribellioni piú accese riescono a diventare - à la Villon - soltanto nevi d'antan. L'acuto esordiente di *La carrozzella* (un'operaia lasciata sola dai suoi due fidanzati), il delicatissimo autore di *Elvira Madigan* giudicato incautamente da Bosley Crowther «il piú bel film della storia del cinema» (quando si dice l'attendibilità del «New York Times»...), il regista di un trittico sociale che ricordiamo assai caro a Luchino Visconti (*Quartiere del corvo*, del lontano '63, *Adalen '31* sugli scioperi che precedettero l'avvento al potere dei socialdemocratici, *Joe Hill* sulla mitica figura di un folksinger sindacalista idolatrato da Dos Passos), sembra aver oggi dimenticato la sua piú robusta ispirazione per strizzare l'occhio allo Spettacolo, irretito forse dalle ragioni del botteghino ma certo dimentico delle sue "costanti" piú tipiche: un vago sentore di populismo, un reale disprezzo per la Buona Borghesia di casa, un'attenzione insolita (viscontiana?) a mescolare indissolubilmente l'intreccio sentimentale all'impegno politico, il "plot" romanzesco-decadente al furore sociale.
Con *L'uomo sul tetto* siamo infatti in piena paranoia. Un poliziotto si tramuta in assassino e semina il panico uccidendo a catena un agente dopo l'altro, per obbedire ad un impulso di rivalsa verso la giustizia che il Sistema gli ha negato. Davanti ai suoi occhi, ogni divisa è una molla a colpire: fino alla carneficina finale, in pieno traffico cittadino, alla quale soltanto alcuni volontari di vocazioni suicide riescono a metter fine, in maniera un po' rocambolesca, se vogliamo, ma spettacolarmente ritmata secondo le cadenze della piú ferrea Regola hollywoodiana.
Naturalmente, *L'uomo sul tetto*, che si avvale di una bella fotografia di Odd-Geir Saether e Per Kallberg (al contrario di Troell, Widerberg non ha

precedenti di operatore) non si esaurisce tutto nel "suspense" che governa la pellicola, ben sostenuta, senza intoppi e solo con qualche minuto in piú: si raccomanda, anzi, in certo qual modo, per le piccole indovinate annotazioni di costume, per gli interni borghesi colti quasi di sfuggita per il coté privato del poliziotto che accompagna quello pubblico, per qualche garbata (troppo?) punta polemica: sintomatica, in proposito, è la chiusa del film, allorché a ferire l'assassino, con un colpo di pistola al braccio, è proprio l'unico "civile" aggregatosi ai poliziotti.
Semmai, quel che riesce piú sconcertante è che un film del genere Widerberg l'abbia realizzato in patria. Fosse stato chiamato a girarlo negli States, giusta la regola che ogni europeo può anche fare un buon film "americano", non ci sarebbe stato nulla di strano. Piú inverosimile, invece, trasferire *Quel pomeriggio di un giorno da cani* in Scandinavia (perché il "modello", qui, non è piú Visconti, è Sidney Lumet), azzardando di conciliare la dinamica della sparatoria con le sottigliezze psicologiche (a vincerla, e di gran lunga, è la prima). Il tutto, Widerberg l'ha ricavato da una fortunata serie "gialla" di grosso successo in Scandinavia, dove il protagonista si chiama Martin Beck. Difficile, credo, pronosticargli un posto sicuro nella letteratura del genere: sia accanto agli eterodossi Donald Lam e Glenn Bowman, sia accanto ai "classici" dell'*hardboiled* Sam Spade e Philip Marlowe.

Giorgio Polacco

NETWORK (Quinto potere)
r.: Sidney Lumet - **o.:** U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 160

Il film è assai meno coraggioso di quanto appaia. Non è stato fatto negli anni '50, allorché il fenomeno televisivo esplose in tutto il mondo, ma è realizzato ora, quando le considerazioni sociologiche sulla potenza del mezzo, sui suoi condizionamenti economici, sulla sua influenza di massa ecc. sono largamente diffuse in volumi, inchieste, articoli, dibattiti e via dicendo. Il punto di vista sociologico era tuttavia il piú evidente e dunque il piú facile per affrontare *The Network*, e quindi è stato da tutti seguito senza che ci si accorgesse che era fuorviante.

Nei titoli di testa il film è indicato come "di" Paddy Chayefsky. Di fronte infatti ad una cosí marcata personalità d'autore, è chiaro che l'abile Lumet si è comportato da "director", da "metteur en scène", col decoro e la funzionalità, soprattutto nella direzione della recitazione, che non da oggi gli si riconosce. Prendiamolo dunque come opera di Paddy Chayefsky, ricordiamoci le costanti, davvero ferree, del suo itinerario drammaturgico prima televisivo, poi cinematografico e teatrale e non tarderemo ad individuare la vera chiave per la comprensione del film. Che non è, allora, l'ennesima denuncia dei mali massificanti della televisione, bensí l'analisi psicologica della crisi interiore d'un uomo maturo, Max, posto di fronte all'alienazione del suo mondo professionale. Max è dunque parente dei tanti antieroi di Chayefsky, non ribelli, non conformisti, ma persone dolorosamente insidiate dal malessere spirituale d'una coscienza disagiata.

Max è un arrivato, dirigente del servizio notizie, in pratica del settore giornalistico, d'una delle massime compagnie televisive americane. Da poco la compagnia è stata acquistata da una "holding" finanziaria di cui si sussurra siano grandi azionisti gli arabi. Sia come sia, un personaggio ambizioso ma di mezza tacca si installa negli uffici e fa il buono ed il cattivo tempo, prendendo decisioni sopra le teste dello stesso presidente o del consiglio direttivo; è infatti l'uomo di fiducia di Jensen, il capo della "holding". Il punto di crisi si ha quando un redattore del telegiornale, Howard, licenziato

perché il suo indice di ascolto è calato, fa un imprevisto sfogo davanti alle telecamere nel corso del quale, usando un linguaggio fuori dai denti condito di parolacce, dice la sua sul mondo, la violenza, la crisi dei valori e via dicendo. Di fronte allo scandalo dei benpensanti, ottiene di ritornare sul video per scusarsi ed annuncia invece che alla prossima trasmissione, l'ultima prima di andare in pensione, si suiciderà davanti alle telecamere come atto di protesta contro lo sporco mondo. Si tratta di un caso ovvio di incipiente pazzia, ma la sensazione che l'annuncio suscita tramuta Howard in un divo. La compagnia gli fa un contratto d'oro e lo lancia in una nuova trasmissione tutta sua per fare una sorta di predica laica settimanale sulle nequizie del mondo. Mentre Howard scivola passo dopo passo verso la pazzia vera e propria ed anziché venir curato viene sfruttato, Max lascia la compagnia disgustato e inizia una faticosa ricerca di se stesso. Lascia la moglie e si mette a vivere con una giovane e decisa dirigente della tv, prova a scrivere un libro, ma in sostanza, come dirà all'amica, trascorre le settimane andando ai funerali degli amici o ai battesimi dei loro nipotini.
Chayefsky ha costruito la struttura drammaturgica su due piani mescolati fra loro, quello della storia privata di Max, narrata in modi diciamo cosí normali, e quello della vicenda pubblica di Howard di fronte alle telecamere fino al suo programmato assassinio, vicenda narrata invece in chiave di grottesco allucinato. Non volendo ripetere le accuse piú ovvie al potere televisivo, Chayefsky ha calcato le tinte: la compagnia, per aumentare gli indici di ascolto, fa un contratto con una organizzazione di giovani terroristi (qualcosa come i NAP o le "Brigate rosse" italiani) ottenendone in anteprima le riprese fatte da loro stessi sulle loro imprese; e poi li utilizza per far ammazzare Howard allorché il suo indice di gradimento è sceso di nuovo ma non lo si può licenziare perché è appoggiato dal potentissimo "boss". Ora, l'esasperazione degli accenti e l'eccessivo accumulo dei fatti, corde del tutto estranee all'opera di Chayefsky, finiscono per rendere tutto questo piano di racconto alquanto "facile", oratorio e inefficace. Tutt'altro si deve dire invece per l'analisi della malattia interiore di Max, conclusa come sempre senza svolte positive o negative, Max lascia la ragazza, considerata da lui condannata all'alienazione, e torna dalla moglie, ma è piú una rassegnazione di vecchio stanco che non una scelta felice e positiva. L'ambiguità esistenziale degli anni '50 rimane un asse ispirativo del lavoro dell'autore.
Naturalmente un film del genere si sostiene in gran parte sull'apporto degli attori. L'"Oscar" attribuito postumo a Peter Finch ha consolidato la sopravvalutazione di un personaggio che nel film è la molla che scatena il dramma, ma che rimane abbastanza marginale, pedina giocata dagli altri, uomo-oggetto. Finch è senza dubbio bravo come la sua solida professionalità britannica faceva sperare; ma la parte non offre molto, essendo tutta monotonamente sopra le righe, sicché fa notare l'attore senza che l'attore scavi davvero dentro un personaggio di qualche spessore. Di grande rilievo invece la prestazione di William Holden, attore discontinuo, talvolta grigio, il cui grigiore è però stavolta singolarmente funzionale, sicché Lumet gli cava una sofferenza, un'angoscia di vivere che non ha bisogno di scene madri né di strepiti e riposa sui mezzi toni: un'interpretazione davvero di grande rilievo. Faye Dunaway è abbastanza prevedibile nel disegno della ragazza drogata dalla televisione, ma sempre all'insegna dell'intelligenza e della sobrietà espressiva che la distingue.

Ernesto G. Laura

PICNIC AT HANGING ROCK (Picnic ad Hanging Rock)
r.: Peter Weir - **o.**: Australia, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 161

Quel che più stupisce, in un film basato sul vuoto, sull'assenza e la deliberata cancellazione («nel giorno di San Valentino del 1900 - dice una didascalia iniziale volutamente distorta nell'edizione italiana, forse per non allentare la "suspense" - le ragazze di un collegio femminile si recarono in gita sulla formazione vulcanica nota come Hanging Rock: alcune non fecero mai ritorno») è la ricchezza quantitativa di "segni", di "chiavi" che il film stesso dissemina, quasi a illuderci di volerci portare nel cuore del labirinto. Ci sono i "valentines" che le ragazze si scambiano nelle prime inquadrature, e che oltre a valere come documento di un'epoca e spia di un diffuso omoerotismo introducono, inquietanti, un sapore di domestica stregoneria, specie quando la macchina inquadra i fiori disseccati e gli strani arabeschi di Sarah, l'orfana perennemente emarginata; ci sono gli uccelli e gli animali selvatici che vivono nel *bush* australiano; e le parole dell'insegnante di scienze mentre le carrozze si avvicinano a Hanging Rock: «milioni di anni, milioni di anni, per aspettare noi». Un "segno", o sintomo di malessere, è lo stesso tema musicale affidato suggestivamente al flauto, o il viso di quella Miranda troppo dolce e troppo saggia: «ora ricordo», esclama la signorina di francese proprio mentre il gruppetto delle ragazze più ardite si allontana per sempre, «a chi somiglia Miranda: è un volto di Botticelli». E se Miranda dissolve in un'immagine botticelliana, o in quella di un cigno (così ad esempio la ricorderà Mark), la severa e autoritaria Miss Appleyard, direttrice di quell'esclusivo collegio, avamposto della civiltà britannica ai confini del mondo, s'identifica con quello della Regina Vittoria: il suo crollo finale è quello di un'epoca, di un impero: e non a caso il film si svolge nel 1900.
La violenza latente, in questo film che è anzitutto uno studio sulla repressione, minaccia di esplodere quando il reale non offre più alcun "segno", alcun appiglio, come la superficie scabra di Hanging Rock: sarà la scena in cui il sergente, avvertendo l'atmosfera di linciaggio incipiente, rimanda a casa i passanti, o quella in cui Irma (Karen Robson), l'unica superstite, ritorna a scuola, e per il suo silenzio viene aggredita dalle altre nella palestra. Al contrario, culmine e cuore segreto della vicenda saranno le scene in cui il ragazzo inglese, Mark, si reca sulla montagna per cercare anche lui le ragazze, e lascia labili segnali del suo passaggio, come nella fiaba di Pollicino, per poi trasmettere segretamente, nel pugno serrato, un "segno" privilegiato all'amico Albert: un frammento di pizzo dal vestito di Irma. Mark è Dominic Guard, il piccolo "gobetween" loseyano divenuto adolescente: ma il suo ruolo è ancora quello di un "intermediario", che comunica messaggi e frammenti di discorsi altrui: intorno a lui, nel collegio e nella casa che lo ospita, anch'essa più che mai loseyana, un'Inghilterra ottocentesca cerca di decifrare quei messaggi, di celebrare i propri riti di classe e di razza, di restare eroicamente fedele ai propri pregiudizi, in una terra ostile che ha anch'essa il suo linguaggio e i suoi messaggi meno decodificabili (l'iguana, la lezione del vecchio giardiniere sulle piante sensitive).
Peter Weir, un regista oggi trentaduenne e qui al suo secondo film, respinge ogni lettura troppo facilmente politica e nazionalistica, del tipo che probabilmente ha portato il film a un grande successo, e a incassi superiori a quelli di *Jaws*, nel suo paese d'origine, che ha una cinematografia in via di sviluppo ed efficienti strutture protezionistiche governative. «In genere, i libri australiani tendono a concentrarsi sul problema dell'identità nazionale, o sulla crisi degli europei che cercano di adattarsi ad un ambiente ostile (...), e io avrei potuto sottolineare il tema del collegio Appleyard come simbolo dell'Impero, degli invasori, del paesaggio estraneo», ma sono tutte cose «che non mi hanno mai interessato»,

dichiara Weir a Jan Dawson: comunque, «sono tutti temi che ho perso per la strada» («Sight & Sound», primavera 1976; il numero invernale 1976-77 della stessa rivista contiene invece un ampio saggio di Gideon Bachmann sulla cinematografia australiana, e un giudizio molto limitativo su *Picnic*). In effetti, il conflitto Australia/Inghilterra, o natura/cultura, sembra presupporre nel film una segreta attrazione complementare, una sorta di osmosi: sia il collegio sia la roccia vulcanica sono dei Moloch che attendono delle vittime, la ragazza che "disubbidisce" o non paga la retta o si spinge troppo in alto, verso la cima proibita; e l'eros represso sembra un frutto diretto dell'istituzione, come il mondo chiuso del collegio Appleyard si lega al mistero e al terrore di quello "naturale" («dato il calore della giornata», avverte miss Appleyard prima della partenza, «le ragazze una volta fuori dall'abitato potranno togliersi i guanti»). Una larvata attrazione, che non diviene mai un rapporto vero, è all'origine anche del conflitto di classe che divide l'inglese Mark dallo stalliere dei suoi parenti, Albert; e una barriera sottile quanto invisibile mantiene separati, in questo mondo di famiglie convenzionali e di aride istituzioni pseudocomunitarie, anche il fratello e la sorella, Albert e Sarah, che mai sapranno di esserlo.
Maggiore spazio, paradossalmente, viene concesso a quei "vizi" che, come scrive John Fowles in un'altra ironica rivisitazione del vittorianesimo, «La donna del tenente francese», erano allora «tanto innaturali che semplicemente non se ne ammetteva l'esistenza»; e Sarah ama Miranda come la stessa miss Appleyard dichiara esserle «indispensabile» il "mascolino intelletto" dell'insegnante di scienze. Nemmeno l'attrazione omoerotica riesce a stabilire un contatto; rimane, al più, una tensione estenuata e sfibrante; e i "segni" disseminati dai personaggi del film e dal film stesso restano indecifrati perché non visti, perché inconsciamente censurati. Così le stesse immagini di Weir, molto belle, e dense ed eleganti, ma sempre ostinatamente elusive: tali immagini non ci rivelano il segreto di Hanging Rock, non ci fanno mai vedere dove siano Miranda e Louise e l'insegnante, o che cosa abbia visto Emma correndo all'impazzata giù dal pendio. Né, in definitiva, sarebbe lecito pretenderlo: semplici "segni" di un'epoca e di un mondo scomparsi, raccolti con occhio insieme clinico e pietoso, le immagini del film sono soltanto una collezione di reperti e di *souvenirs*, non molto diversi dai fiori secchi e dagli arabeschi che Sarah custodisce nel suo altare segreto per l'amica scomparsa. Hanging Rock è al di fuori del tempo, appartiene a un passato preistorico incommensurabile; ma anche il collegio Appleyard, travolto dallo scandalo, appartiene ormai al passato, a un tempo con la t maiuscola la cui relatività non lo rende meno paurosamente lontano. Di qui il fascino, e i limiti, di un discorso che forse avrebbe potuto essere più duro, e che rimane comunque di estrema suggestione.

Guido Fink

¿ QUIEN PUEDE MATAR A UN NIÑO?
(Ma come si può uccidere un bambino?)
r.: Narciso Ibañez Serrador - **o.**: Spagna, 1975
V. altri dati in questo fascicolo a p. 162

«Ma...un bambino normale non ucciderebbe mai un adulto».
«Io sono un adulto normale, ed ho avuto il coraggio di uccidere un bambino».
Liberamente tratto dal romanzo «El juego» il film di N. Ibañez Serrador è dichiratamente un'opera "a tesi,,, tanto seria e limpida nei propositi quanto confusa e discutibile nei risultati.
Nato dall'ambizioso progetto di portare avanti un discorso originale e di indubbio impegno utilizzando meccanismi di natura prettamente spettacolare, proprio in questa duplice esigenza trova i suoi limiti maggiori.
Nell'introduzione e in alcune (in realtà pochissime) sequenze sono isolati i

frammenti dotati di una evidente funzione dimostativo-didascalica: punti luminosi che dovrebbero dare un piú ampio respiro all'intera vicenda. Cosí durante i titoli di testa (che con il loro rosso vivo già richiamano il molto sangue che sarà versato nel corso delle due ore scarse di proiezione) sono inseriti brani di repertorio, mentre una voce fuori campo ci ricorda l'atrocità di molti episodi bellici del nostro tempo (campi di sterminio nazisti, guerra India-Pakistan, Corea, Biafra, Viet-Nam...) sottolineando come i bambini siano le vittime piú colpite nella loro innocenza senza responsabilità; concetto ribadito nella scena in cui Tom ed Eveline vedono un filmato di attualità nella bottega di un fotografo e in altri brevi dialoghi fra i due protagonisti, come quello un po' goffo in cui viene citato un episodio della *Dolce vita*.
Se queste parentesi si agganciano a situazioni ed eventi storici *reali*, stimolando sia pure in forma un po' banale la riflessione dello spettatore, la vicenda che vede come protagonisti i due sposini inglesi si snoda in una dimensione assolutamente *fantastica*: ad Almazora, piccola isola di pescatori neppure segnata nelle carte geografiche (il particolare non è trascurabile), il bambini si scatenano in un macabro gioco di follia collettiva uccidendo nelle forme piú atroci tutti gli adulti. Tom ed Eveline, sfortunati turisti in cerca di quiete, muoiono l'uno crudelmente pugnalato, l'altra dissanguata dal feto che porta nel grembo; alla fine i terribili bambini partiranno in barca per insegnare "el juego,, agli amici di terraferma: «Il mondo è grande...».
Le vittime dunque si ribellano usando mezzi anche piú atroci di quelli degli adulti-aguzzini: e i bambini, seguendo le indicazioni che ci vengono date nel corso del film, sono vittime per almeno tre motivi. Innanzitutto a causa delle guerre che ininterrottamente dilaniano molte regioni della terra (c'è un esplicito riferimento anche a quella civile spagnola): poi, uccisi prima ancora di nascere (Tom non voleva che la moglie portasse a termine la gravidanza), infine, perché sottomessi alle sfuriate apparentemente educative dei genitori, che spesso scaricano su loro le proprie nevrosi: ricordiamo la scena in cui la moglie del pescatore picchia il figlio solo perché si è affacciato a guardare con curiosità gli inaspettati ospiti stranieri.
Se il primo punto è fin troppo sviluppato nell'introduzione, che però resta "altro,, rispetto al film in sé, gli altri due elementi che dovrebbero chiarire le motivazioni dell'autore restano cenni troppo labili e insufficienti. Per il resto, l'interesse dello spettatore non è certo indotto alla problematica che il film ha l'ambizione di sollevare, ma piuttosto all'intreccio carico di suspense che il regista sviluppa con notevole abilità, seguendo da vicino i piú collaudati meccanismi del "thrilling" e raggiungendo in taluni punti risultati sorprendenti.
In tutta la prima parte, ambientata in una località marittima in festa (i grandi si divertono come bambini, mentre nell'epilogo saranno i bambini a "divertirsi,, come gli adulti: una perfetta struttura chiastica, una delle intuizioni piú importanti nella sua atroce ironia), dove già si insinuano elementi inquietanti, che anticipano ulteriori sviluppi come il ritrovamento dei tre cadaveri, seguiamo Tom ed Eveline nel caos delle spiagge affollate, nelle strade percorse dai carri mascherati, nella notte illuminata dai fuochi d'artificio e riempita dai botti assordanti. Il viaggio in barca introduce al secondo blocco narrativo: Almazora che dovrebbe essere il luogo della tranquillità («Sento che saremo felici laggiú») si rivela sin dalle prime immagini un luogo segnato da misteriosi avvenimenti e infine una trappola mortale. Non manca di fascino l'arrivo nell'isola deserta e assolata, e a parte alcuni elementi scontati (l'allegria dell'improbabile coppietta, troppo spensierata perché non le sia riservato un tragico destino; o l'aprirsi ed il chiudersi di porte e tapparelle, l'apparente sparizione della donna...) quanto piú la vicenda diventa assurda, tanto piú acquista credibilità sul piano spettacolare e coinvolge lo spettatore:

il finale è travolgente e perfettamente calibrato nel crescendo della tensione, nell'alternarsi delle pause e delle azioni, L'assassinio del vecchio con il bastone (intuíto e non visto, svolgendosi la scena dietro un muro), il gioco della "pignata,, col corpo sanguinante e chiaramente in parallelo con l'analogo innocente divertimento visto durante la festa in città, l'uccisione dell'unico superstite, tutto l'inseguimento fino all'assedio finale, alla morte di Eveline e alla lotta disperata di Tom aggredito in barca, sono episodi riusciti, naturalmente per chi ama questo tipo di "spettacolo" e riesce a sopportare la terribile violenza che si scatena sullo schermo. Anche gli attori (Lewis Fiander e la intensa Prunella Ransome) acquistano maggiore credibilità nella tragedia, abbandonando l'impaccio che li aveva caratterizzati nella prima parte della vicenda.

Inevitabile anche se forse limitante il riferimento al genere "catastrofico,, e in particolar modo al classico *The Birds* di Hitchcock, dove si gioca sulla trasformazione degli innocui volatili in sciami di rapaci assassini che vendicano i secolari soprusi subiti da parte dell'uomo: un analogo scambio dei ruoli. Il regista spagnolo si è chiaramente ispirato a questo film anche per la definizione di certe atmosfere, giungendo in taluni casi a vere e proprie citazioni (le inesorabili apparizioni e gli assalti del fitto gruppo di bambini non possono non essere direttamente accostate a certe famose sequenze dell'opera del maestro anglosassone).

Se la valutazione del film in quanto prodotto spettacolare è sostanzialmente positiva, piú difficile e in ogni caso non definitivo si rivela il tentativo di analizzare criticamente l'opera nel suo insieme, tenendo conto cioè delle motivazioni di carattere tematico e degli effettivi risultati.

Per esempio, può sembrare inopportuno, se non irriverente, l'accostamento di un prologo fatto di immagini tragicamente autentiche (e accompagnato da una voce fuori campo che sembra preannunciare ben altri sviluppi) e di un film "horror,, dove non vengono risparmiati gli effetti cruenti, che in definitiva assolvono ad una funzione di "shock,, a cui manca la levità della metafora. Inoltre, sorvolando sull'eccessiva gravità dell'introduzione, non è chiaro quale tipo di riflessione voglia proporre Serrador con la sezione fantastica che costituisce il vero e proprio "corpus,, del film. I protagonisti, che dovrebbero essere i "rappresentanti" del mondo degli adulti, tutto sommato sono gli "eroi,, per cui lo spettatore partecipa; invece i bambini, ovvero le vittime che si scatenano, ci vengono presentati senza simpatia alcuna, a parte rari momenti come quello in cui si ritirano silenziosi dopo l'uccisione del loro compagno o un'altro che precede la carneficina finale, dove sembrano tornare alla loro innocenza. Ma per il resto i fanciulli del film sono ambigui, pronti a mentire, raffinati nella crudeltà, fino a far pensare che la posizione dell'autore sia di totale sfiducia nei confronti dell'uomo e del suo destino. Se chi subisce ingiustizia (allargando il discorso i bambini potrebbero rappresentare in generale le classi ed i popoli oppressi) si ribella, non può evitare di diventare carnefice a sua volta, e forse piú spietato. Si pensi all'ambiguità della bambina che accarezza il seno ad Eveline, al folle istinto sanguinario che diventa gioco per la ragazzina che bastona il vecchio, o alla falsità di colei che sa piangere pur di portare il padre a morire. Piccoli mostri che nel finale partono per estendere al mondo terribile strage.

¿Quien puede matar a un niño? è comunque il risultato di una solida capacità registica, discutibile ma stimolante: un'opera densa di allucinanti inquietudini, espressione di una Spagna post-franchista non dimentica del proprio passato.

Piero Sola

ROCKY (Rocky)
r.: John G. Avildsen - **o.**: U.S.A., 1976
V. altri dati in questo fascicolo a p. 163

Nato «perdente», Rocky Balboa indossa le sue sconfitte con un'apatia mutriosa ma non priva di dignità. Frequentatore di palestre di periferia, tira pugni «perché non sa fare altro» e per campare si acconcia a far da "thug" a un modesto capo-camorra rionale. Corteggia con ruvida devozione una patetica commessa di un negozio di ornitologia, bruttarella ma sensitiva, la cui timidezza non tarda a sciogliersi al calore dell'affetto canino di lui. Si sposeranno, è chiaro, e la loro anonima storia verrà quietamente assorbita nella maleolente caligine degli slum di Philadelphia.
L'incrociarsi e confondersi di due vite parallele cosí poco atipiche ed esemplarmente incolori ha però l'occasione di esaltarsi in un episodio irripetibile, dal quale è da supporre che entrambi trarranno luce e calore per gli anni a venire. Un campione mondiale di pugilato a corto di avversari sceglie a caso Rocky come sfidante al titolo, per un combattimento celebrativo del bicentenario americano. Strombazzato come si conviene, l'incontro espone "the Italian Stallion" alla luce effimera ma sfolgorante di una gloria riflessa. Il combattimento si fa, Rocky non vince ma neanche resta massacrato: cade, come suol dirsi, in piedi, e fugge dal quadrato divincolandosi tra la folla e urlando alla sua tortorella un molteplice esaltante «Ti amo!».
A una cosí scialba favoletta si affida quello che si avvia a diventare uno dei maggiori successi degli ultimi anni del cinema americano, e che per vari aspetti ha già acquistato le dimensioni del fenomeno. Dopo il «Golden Globe» della critica newyorkese, il premio della «Directors Guild of America» e quello degli «American Cinema Editors» ha ottenuto ben dieci "nominations" per i sempre prestigiosi Oscar e ha finito per aggiudicarsene tre, fra cui quelli per il miglior film e la migliore regia. Ancora una volta un "outsider", nato da una produzione minore pur se assunto sotto tutela da una delle maggiori distributrici, si rivela vincente. Il successo di popolo è clamoroso, quello di critica cordiale e compiaciuto.
Cos'ha, questo piccolo mostro, per conquistarsi una tale convergenza di consensi? Innanzi tutto, a nostro avviso, un elemento "a monte", che, opportunamente pubblicizzato, ha già in partenza indotto a un preconcetto favorevole: la storia di Rocky è stata ideata e per lungo tempo, tenacemente, proposta da un semisconosciuto attore di secondo piano, (*Lords of Flatbush, Capone*) che ha persino avuto il coraggio di rifiutare attori di grosso nome per la parte del protagonista, riuscendo ad imporre se stesso. Una prima scommessa vinta, un primo punto a favore nella sua sfida ai canoni dello "star system". Né, a cose fatte, si può dire che abbia avuto torto: la presenza di Stallone è di quelle che "passano lo schermo" con facilità, sintonizzano agevolmente col gusto dello spettatore. Falsamente "naïf", sornione e bovino, sufficientemente spontaneo nei numerosi semi-improvvisati "a solo", Stallone consegue una piena identificazione col personaggio.
Seconda componente del successo: il sapiente dosaggio tra una forma espressiva brillante, nervosa, in linea coi moduli del piú recente cinema americano, e un contenuto, e un'ideologia, pienamente tradizionali, tesi al recupero dell'antica mitologia del "self-made man", del David che sfida Golia, dell'uomo qualunque che ha a portata di mano la chiave per uscir dall'anonimato. Una versione aggiornata e restaurata del Sogno Americano, com'è stato osservato, e perciò fruibile da giovani e anziani, dai nostalgici degli anni ruggenti e dagli ultimi "fauves".
Sulla via dei riferimenti, si è citato *Marty*, si è parlato di Capra. Quest'ultimo ha avallato il riferimento, dichiarando a piú riprese di essersi riconosciuto nella "stimmung" del film, e a chi scrive ha perentoriamente assicurato: «E' il piú bel film di questo dopo-

guerra». Non ha tutti i torti, l'arzillo papà di Mister Deeds e di Mister Smith; ma, attenzione, non manca qualche differenza significativa. Ai tempi di Capra David non poteva non sconfiggere Golia: Rocky avrebbe sicuramente steso il nero avversario, sarebbe diventato campione; oggi si contenta di perdere ai punti. Non muta l'ideologia — a ciascuno la sua "chance" — ma, per non perdere credibilità, si aggiornano gli esiti. Quanto a Marty, il suo grigiore era giocato su una nota sola, costante e immutabile, quello di Rocky si accende almeno di un acuto squillante. Dei sostanziali mutamenti avvenuti nella società e nel cinema americani dagli anni trenta ai cinquanta, e da questi ai settanta, *Rocky* è un'ipostasi pienamente attendibile e per molti versi esemplare.
Che al fondo vi sia un'insinuante mistificazione, un sottile filisteismo è possibile anzi probabile. Che lo stile di Avildsen sia talvolta corrivo, privo di sottigliezze e teso al conseguimento di un'antiretorica disinvoltura piú che di un approfondimento, anche questo è sufficientemente verificabile. Ma tuttavia il film è godibile, confezionato a regola d'arte; né rinunzia a qualche colpo d'ala: non tanto, diremmo, nelle scene piú studiosamente composte e tese all'effetto — i goffi approcci tra i due innamorati dal gradevole sapore di "déjà vu", o l'incontro di boxe, con l'inopinata «coreografia pugilistica» attribuitasi dallo stesso Stallone — quanto in una veridica esaltazione visiva della squallida periferia metropolitana, teatro alle gesta dell'antieroico protagonista; o in una folgorante intuizione visiva, il notturno campo lunghissimo a cui si affida, e ce ne rende la "pietas", il muto patto di rinnovata sodalità fra Rocky Balboa, pugile a dimensione d'uomo, ed il suo vecchio manager, incarnato da un crisposo e aggomitolato Burgess Meredith, un "revenant"

Guido Cincotti

LA STANZA DEL VESCOVO
r.: Dino Risi - **o.**: Italia, 1977
V. altri dati in questo fascicolo a p. 163

Parlare di Dino Risi significa parlare della cosiddetta «commedia all'italiana», che lo stesso Risi e altri preferiscono definire giustamente «commedia italiana», cioè un particolare genere cinematografico che è propriamente italiano per i contenuti e i modi della rappresentazione, anzi costituisce forse il solo genere della nostra cinematografia, nel senso della continuità, della sostanziale uniformità, della peculiarità spettacolare. Infatti Risi, piú di altri registi che si sono cimentati nella commedia, ha sempre lavorato in questo settore, da un lato approfondendo una serie di temi in rapporto all'evoluzione del costume sociale italiano nell'arco di oltre vent'anni, dall'altro perfezionando il suo stile sino a giungere, negli ultimi film, a un livello espressivo notevole, pur nei limiti d'una «spettacolarità» che deve fare i conti con quelle esigenze di mercato che costituiscono, tra l'altro, uno dei presupposti fondamentali del genere stesso.
Lo si è visto chiaramente in quello che possiamo chiamare un trittico, per una certa affinità tematica e stilistica e una maggiore cura nella determinazione psicologica dei personaggi e ambientale dei luoghi, caratteri che avvicinano film in parte diversi come *Profumo di donna, Anima persa* e questa *Stanza del vescovo*, realizzati a breve distanza l'uno dall'altro. Trittico che s'incentra, a ben guardare, sulla crisi dell'individuo, sulla paura esistenziale, sul risvolto tragico dei fatti quotidiani, all'apparenza spensierati e leggeri. E non è casuale che alla base di questi film, come spunto narrativo ma anche come traccia di approfondimento psicologico e ambientale, ci siano due romanzi di Arpino («Il buio e il miele» e «Un'anima persa») e un romanzo di Chiara («La stanza del vescovo»).
Ma se è indubbio che il testo letterario di partenza ha in parte condizionato talune scelte espressive, è altrettanto

certo che questi film - e in particolare *La stanza del vescovo* - si inseriscono perfettamente in quel discorso sull'individuo nei suoi rapporti sociali (visti e rappresentati attraverso la deformazione ironica e grottesca ma sottesi da una concezione tragica dell'esistenza) che Risi è andato sviluppando, se non proprio di film in film, almeno nelle sue opere piú significative, a cominciare da *Il vedovo* (1959) per proseguire con *Una vita difficile* (1961), *Il sorpasso* (1962) ecc. È un discorso, il suo piú intuitivo che razionale, piú affidato alle osservazioni minute del comportamento umano che all'analisi approfondita dei rapporti sociali; ma questo è un carattere, in larga misura, implicito nella commedia di costume, alla quale, come si è detto, Risi continuamente si rifà.

Non si creda tuttavia che l'osservazione del comportamento dei personaggi, al di fuori di piú precise indagini sociologiche e politiche, risulti superficiale e un poco gratuita. Come i film che abbiamo citato mostrano chiaramente, con risultati piú o meno validi, la realtà sociale è messa in luce, e criticata con i mezzi dell'ironia e della satira, attraverso una eccellente caratterizzazione dei personaggi e degli ambienti. Risi non può fare a meno del grande attore e ha bisogno di collocare le sue storie in uno spazio cinematografico ben definito, attentamente analizzato e descritto perché soltanto in questa dimensione corposa, a tutto tondo, il suo discorso riesce a dipanarsi con sufficiente incisività. Il personaggio principale diventa il vero centro motore della rappresentazione, ma per realizzarsi appieno gli occorrono i personaggi minori, sapientemente schizzati, con i quali stabilisce un rapporto di incontro-scontro, che costituisce il tessuto connettivo di una serie di avventure dal valore emblematico.

Nella *Stanza del vescovo* la vicenda personale di Temistocle Mario Orimbelli (un eccellente e controllato Tognazzi), reduce dalla guerra d'Africa dopo dieci anni d'assenza, recluso con la moglie e la giovane cognata in una villa sul Lago Maggiore, che tenta ogni mezzo o mezzuccio per combattere non tanto la noia o la solitudine, quanto piuttosto la coscienza della vecchiaia, la paura della morte, assume un significato emblematico nel senso che coinvolge tutta una serie di questioni relative non soltanto alla vita comunitaria, al nucleo familiare, al microcosmo piccolo-borghese, ma anche alla senescenza, allo svuotamento progressivo della "vitalità". Ed è il registro satirico e persino farsesco della recitazione di Tognazzi e della regia di Risi (precisa nell'individuare i momenti di maggiore tensione drammatica, attenta ad evidenziare i luoghi e i tempi in cui si svolgono i conflitti narrativi) a mettere in rilievo, nella dimensione spettacolare della commedia italiana, i punti di forza d'una rappresentazione tutt'altro che superficiale o soltanto piacevole. Il riso si vena continuamente di tristezza, persino di angoscia, ma mantiene sempre il suo carattere "effervescente", fornisce la base su cui costruire l'analisi della società, intesa essenzialmente come conflitto insolubile di individualità.

L'individualismo di Risi, che in altri autori si vena di qualunquismo piú o meno dichiarato, è qui continuamente riscattato da una visione del reale che si va facendo, di film in film, sempre piú lucida. La villa sul lago, la "presenza" del vescovo morto annegato fossilizzata nell'allucinante stanza arredata come un museo, l'acqua del lago che circonda e isola ogni cosa, addirittura ogni azione e ogni fatto, sono i luoghi chiusi in cui deflagrano le contraddizioni. La comicità, come già in *Profumo di donna* e in *Anima persa*, ha una doppia faccia, nasconde il volto della morte, ma ogni tanto lo mostra nel suo aspetto ineluttabile. Il "viaggio", inteso come liberazione e speranza, che costituiva il tema ricorrente di *Profumo di donna*, è qui continuamente negato, si conclude tragicamente sul destino di Orimbelli: è l'inizio della fine, della morte.

Questi caratteri drammatici, che apparentemente contraddicono la spensie-

ratezza della commedia italiana e d'un certo cinema di Risi, in realtà ne sottolineano l'evoluzione. L'Italia degli Anni 70 non è piú quella degli Anni 50. Nella misura in cui questo genere cinematografico ha saputo riflettere il costume sociale italiano, gli ultimi film di Risi ne rispecchiano l'angoscia e l'insicurezza odierne. Ma il discorso è tutto da verificare.

Gianni Rondolino

I LIBRI

LOTTE H. EISNER: «Fritz Lang» - London-New York, Secker & Warburg - Oxford University Press, 1976, in 8°, pagg. 416, ill., £ 9.75/$ 25.

Lotte H. Eisner prosegue il suo scandaglio sulle maggiori figure del cinema tedesco del primo dopoguerra. Dopo il «Murnau» del 1964 ora affronta Fritz Lang. Il quadro generale tracciato nel 1952 con «L'écran démoniaque» si allarga e si scompone nell'analisi particolareggiata di singoli dettagli significativi o congeniali alla sensibilità dell'autrice. Né si vedrebbe, in linea di principio, studioso piú idoneo a fornire una parola, non mai definitiva, ma certo illuminante e autorevole su quel periodo e sui suoi massimi esponenti. Lang soprattutto, verso il quale la Eisner nutrí sempre un "penchant" particolare e col quale intrattenne per decenni, e fino alla morte di lui, rapporti personali ed epistolari assai stretti. Da questa circostanza nasce anzi un primo notevole punto di differenziazione tra le due monografie. La Eisner non aveva mai conosciuto Murnau. La sua monografia nacque dunque dal puro e semplice esame delle opere di lui, oltre che dalla conoscenza generale del periodo storico e culturale. In piú, il molto tempo trascorso dalla scomparsa del regista consentiva di prendere dalla materia le opportune distanze, favorendo l'obiettività del giudizio e l'acutezza della penetrazione storica. Ne risultò uno degli studi storico-critici piú lucidi e perspicui che finora siano stati condotti su una personalità di autore cinematografico.
Diversamente con Lang. Il volume è stato redatto quando l'artista era ancora in vita e l'autrice aveva modo di consultarlo quando volesse; facilitazione di cui si è avvalsa senza risparmio, sia epistolarmente che in frequenti conversazioni avute con lui nelle sue residenze di Parigi e di Beverly Hills. Questa circostanza, se ha recato all'attendibilità del lavoro evidenti vantaggi, non è stata però priva di qualche inconveniente. Tra i vantaggi, la fornitura - e il controllo - di dati, notizie, documenti, materiali di lavorazione, indicazioni di varia natura e interesse, fotografie

spesso rare, nonché di una sintetica autobiografia, incompleta ma pur ricca di particolari specie sul periodo, mal noto, delle prime esperienze di vita e d'arte del giovane Lang non ancora cineasta.
Agl'inconvenienti ascriveremmo un troppo diretto controllo, da parte dell'interessato, dell'intero lavoro; che la stessa autrice gli sottoponeva capitolo per capitolo, per sua stessa confessione, non soltanto «for verification of dates and facts» ma anche «for approval». In che senso ed entro quali limiti vada intesa questa procedura abbastanza insolita non appare chiaro; e sta alla nostra buona volontà, e alla considerazione in cui vanno tenuti l'onestà intellettuale e lo scrupolo storico di una studiosa come Lotte Eisner valutare nel senso piú restrittivo il significato di quella richiesta «approvazione», probabilmente riferibile ancora una volta al controllo di circostanze e notizie obiettive.
È noto d'altro canto come Lang, per sua dichiarata natura insofferente delle critiche, non fosse gran che entusiasta della maggior parte dei saggi - molti - e delle monografie - pochine - che alla sua opera erano stati dedicati nel corso di decenni; e come rifuggisse dalle cristallizzazioni critiche del tipo di quella, ricorrente presso gli storici, delle connessioni del suo periodo tedesco con la scuola espressionistica, della quale era purtuttavia stato esponente non marginale ma a cui dedicò fin dal tempo del primo *Mabuse*, e per la bocca appunto del suo folle dottore, una definizione - «null'altro che un gioco» - non sai se piú sarcastica ed autoironica o piuttosto volutamente spregiativa. Ed è noto altresí come egli ostentasse insofferenza per le questioni strettamente formali e preferisse che si estraesse piú direttamente dai contenuti l'autentico succo della propria multiforme ed eclettica, ma retta da una sostanziale coerenza, opera di autore cinematografico. Che egli abbia potuto in qualche modo imporre o suggerire, o anche solo indirettamente insinuare, la propria interpretazione di se stesso a uno storico del calibro della Eisner è fuori questione; ma che la reverenza verso il maestro e il desiderio di ottenere il suo *placet* possano in una certa misura aver condizionato il "taglio" dell'interpretazione storica, questo è nell'ordine delle cose verosimili, come in piú luoghi la stessa lettura dei vari capitoli sembra peraltro confermare.
È pur vero, per converso, che il volume era bensí terminato, ma non ancora dato alle stampe al momento in cui Lang scomparve; ma questa circostanza non muta gran che i termini del problema, che è quello di una sua eventuale e assai indiretta, e certo inconfessata o inconsapevole, influenza sulla stessa disposizione psicologica della scrittrice, sull'angolazione critica e storiografica già adottata in partenza e via via verificata e sottoposta a possibili aggiustamenti nel procedere del lavoro.
Il quale, occorre dire, appare per piú versi insoddisfacente e privo di sostanziale organicità. Il metodo scelto dall'A. è quello di un esame analitico delle singole opere, tutte - ad eccezione delle primissime, ormai introvabili - piú e piú volte accuratamente rivisitate. Analisi minuziose, ricche di sensibilità e di finezza interpretativa, sempre attente a innervare le questioni linguistiche in un'ampia considerazione della temperie socioculturale nella quale agiva l'artista. Ciò vale però per il periodo "tedesco" di Lang, senz'alcun dubbio il piú fertile e stilisticamente coerente

pur nello svariare dalle gotiche stilizzazioni dei *Nibelungen* ai macchinosi allegorismi di *Metropolis* alle torbide angosce di *M*. Assai meno convincente risulta questo metodo analitico se applicato anche a tutte le opere del ventennio americano, tra le quali l'A. tende a sopravvalutare anche quelle francamente indifendibili perché occasionate da meri accidenti produttivi. La giustificazione avanzata dallo stesso Lang - «Anche un regista deve mangiare» - parla molto esplicitamente in proposito; ma la Eisner, proseguendo con tenacia una sua interpretazione della linea di continuità sottesa all'intera opera del regista, non sempre è disposta ad ammettere cedimenti, rinunzie, accomodamenti. Ciò non soltanto porta ad un generale appiattimento della valutazione critica, a scapito quindi delle opere di maggior rilievo, ma rivela anche una scarsa capacità di considerazione di quello che fu il sistema produttivo in auge a Hollywood negli anni '30 e '40, il peso dei condizionamenti a cui un "immigré" come Lang non poté non soggiacere e di cui peraltro il suo stesso girovagare dall'una all'altra casa di produzione è patente testimonianza.
Si rende, insomma, piú ampia giustizia a un artista quale Lang indubbiamente va considerato, se si esaltano anziché smussare i diversi livelli a cui si pongono opere - per restare al periodo americano - come *Fury, You Only Live Once* o *Hangmen also Die* od anche *The Woman in the Window, Scarlet Street* o *Western Union*, e quelle, come *Man Hunt* o *An American Guerrilla in the Philippines* o *Moonfleet* ed altre, dalle quali non può pretendersi altra cosa che l'applicazione di un mestiere collaudatissimo, ma al limite talvolta del filisteismo, al servizio di un'industria impietosamente stritolatrice.
La Eisner può certo aver peccato per eccesso di "simpatia"; o, che è peggio, per fedeltà a una tesi precostituita. Ciò non toglie tuttavia che il suo studio sia ragguardevole in numerose sue parti, pur se ad esso manchi una visione d'insieme che renda integralmente la dimensione autentica del regista viennese; e che costituisca un contributo da cui non potrà prescindere chi vorrà in seguito applicarsi ad uno studio piú organico e meno condizionato dell'opera di Fritz Lang.

Guido Cincotti

MARIO QUARGNOLO: «Luciano Albertini un divo degli anni "venti»- Udine, C.S.U. editrice, 1977, in 8°, pp. 34, L. 2.000.

La nostra è forse la sola cinematografia al mondo il cui periodo muto sia pochissimo documentato ed ancor meno seriamente studiato. Oggi possiamo trovare ampie informazioni su film cinesi degli anni '10 ma non possediamo nemmeno una filmografia attendibile del medesimo decennio in Italia. Ben venga dunque la fatica certosina dello studioso friulano che per vent'anni ha indagato intorno ad Albertini, divo del cinema acrobatico italiano e tedesco e perfino di un "serial" hollywoodiano, scom-

parso come molti con l'avvento del parlato e finito in miseria in un manicomio dove morí nell'ultima fase della guerra. Per fare storia è necessario prima disporre di materiali fondati. Troppo spesso storici anche illustri hanno fatto storia sul sentito dire o su pochi film visti e malricordati a troppo tempo di distanza. Il lavoro di Quargnolo non è ancora storia, nel senso che manca una prospettiva critico-culturale che doveva per forza mancare, dato che lo studioso ammette di non aver visto alcun film interpretato da Albertini nel periodo della sua maggior fortuna. Ma poiché ha l'onestà di dirlo e di condurre perciò una indagine scrupolosissima sulle fonti, ecco che ne accumula e classifica tutto il materiale esistente con ordine, precisione, metodo: un modello di indagine e di filologia, ottenuto scavando nei documenti, interpellando i testimoni superstiti e ponendo a raffronto le testimonianze. Ne risulta una biografia scientificamente perfetta, completata da filmografia e da alcuni rari testi di varia origine, nonché da illustrazioni anch'esse rare. Quargnolo sa, oltretutto, scrivere bene, e la sua pagina non ha la pedanteria dell'erudito, anzi ne emerge un ritratto dell'ex acrobata di circo molto vivace e colorito. (Un solo appunto: a pag. 10 Quargnolo scrive a proposito de *Il mostro di Frankenstein* di "priorità nazionale" dell'Albertini, che nel 1920 realizzò questo film assai prima di quello di Whale. Ma il primo non fu, come si trova ormai documentato in vari libri, né l'uno né l'altro bensí il film Edison del 1910 interpretato da Charles Ogle).

Ernesto G. Laura

Schede

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche; annate cinematografiche; documentazione.

CARLOS BARBACHANO (testo di): «Il cinema. Arte e industria» (trad. di Gaetano Chiappini) - Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1976, in 16° quad., pagg. 128, ill., L. 2.000.

ROMAN GUBERN: «Il cinema oggi» (trad. di Gaetano Chiappini) - Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1977, in 16° quad., pagg. 128, ill., L. 2.000.

Inseriti nella collana «Grandi temi» della De Agostini, questi due volumetti, profusamente illustrati, sono la traduzione di opere consimili già pubblicate nel '73 dalla Salvat di Barcellona. Un'intervista con un noto regista (Truffaut nel primo, Saura nel secondo), alcuni capitoletti sulla situazione

del cinema nel mondo, sugli apparati tecnici e industriali, sulle prospettive future, una serie di svelti ritrattini di registi contemporanei, un abbozzo assai stento di bibliografia: questa l'ossatura dei due volumi, di cui è chiaro l'intento divulgativo. C'è tuttavia da chiedersi a che e a chi servano, oggi, simili abbecedari, peraltro lacunosi e abbastanza improvvisati.

ION CANTACUZINO e MANUELA GHEORGHIU (coordinatori): «Cinematograful romanêsc contemporan 1949-1975» - Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, in 8°, pagg. 235, ill. f.t., s.i.p.

Eccellente volume antologico di documentazione su piú che un quarto di secolo di cinematografia nazionalizzata. Un breve excursus storico, un'analisi dei vari generi, capitoli sul documentario, sul film di animazione, sulla scenografia, sulla recitazione, sul sonoro. E poi la critica, l'editoria, la cultura cinematografica. Particolarmente apprezzabili, data la carenza di precedenti, un repertorio completo dei circa trecento film prodotti in Romania nel periodo considerato, nonché un ricco album fotografico.

CARLOS CLARENS: «George Cukor» - London, Secker & Warburg (Coll. «Cinema One» n. 28), in 16°, pagg. 192, ill., £ 2.90.

Quasi cinquant'anni di attività e altrettanti film. L'operosa carriera di George Cukor è esemplare di un certo tipo di professionismo registico hollywoodiano ineccepibile e in apparenza privo di autentiche ambizioni. Piú che ai Ford, agli Stroheim, ai Welles, ai Wilder, Cukor è stato in genere accomunato ai Vidor, ai Wyler, ai Wellman, ai Borzage, e talvolta a un gradino inferiore. Pure non mancarono nella sua carriera gli exploits anticonformisti né gli episodi di censura o di estromissione da parte di quei grandi tutori - Paramount, RKO, Metro, Columbia - all'ombra dei quali egli costantemente operò. Considerato per anni un grande "director" - anche in virtú della sua provenienza teatrale -, particolarmente idoneo a domare personaggi e interpreti femminili, oggi si tende a riconoscere in lui un autore, e tra i maggiori che il cinema di Hollywood abbia espresso: la delicata dialettica «tra il risultato artistico e il prodotto industriale» trovando in lui, assai spesso, piú che il giusto contemperamento, un'esaltazione assoluta sul piano della cultura e del gusto.
Fatto oggetto di numerosi - ma non tanti - saggi sparsi su riviste, Cukor attendeva da tempo uno studio specifico e completo. Questo di Carlos Clarens è già un contributo puntuale, bene informato, equilibrato nel giudizio e nella definizione della personalità del regista in rapporto all'ambiente produttivo in cui operò. È presumibile, ed augurabile, che sulla sua scia altri si porranno nel prossimo futuro portando ulteriori contributi a una definizione delle esatte dimensioni di uno degli ultimi grandi superstiti della disciolta Hollywood Colony.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; gli elementi del linguaggio; semiologia; rapporti con altre forme di espressione.

LEO BRAUDY: «The World is a Frame. What We See in Films» - Garden City (New York), Anchor Press/Doubleday, 1976, in 8°, pagg. 274, $ 8,95.

Tre saggi sul cinema scritti da un critico dai prevalenti interessi letterari (insegna inglese alla Columbia University) ma già autore, fra l'altro, di un

ragguardevole «Jean Renoir». I problemi connessi alla visualità del linguaggio filmico, le convenzioni narrative legate soprattutto a taluni «generi» classici come il western o il musical, l'idoneità del cinema a caratterizzare la natura umana attraverso i personaggi e l'intervento dell'attore sono l'oggetto dei tre capitoli, che si riconducono alla tradizione anglosassone di far nascere la teorizzazione da una lettura minuziosa dei testi filmici piuttosto che cristallizzarla in stereotipi a priori. Alle debolezze proprie di ogni metodologia empirica questo modo di far critica accompagna il vantaggio di avviare discorsi sempre concreti, verificabili o confutabili sulla base del confronto testuale.

2 - Testi di film; soggetti e sceneggiature; materiali di documentazione; diari di lavorazione; originali Tv.

BERNARDO BERTOLUCCI, FRANCO ARCALLI, GIUSEPPE BERTOLUCCI: «Novecento» - Atto primo e Atto secondo - Torino, Einaudi («Nuovi Coralli» nn. 163 e 164), 1976, in 8°, pagg. 168+148, ill., L. 2.500+2.500.

Sceneggiatura originale del film-fiume di Bertolucci. Utile per i possibili confronti con l'opera cinematografica (che presenta non poche varianti ed aggiunte rispetto al testo), ma anche interessante per la scrittura letteraria, che tende in piú punti a conseguire una struttura di romanzo dialogato.

LAURA BONAPARTE: «Giuliano Montaldo e *L'Agnese va a morire*» - Milano, Contemporanea Edizioni/Sergio Ghisoni editore, 1976, in 8°, pagg. 95, ill., L. 1.800.

Composito volume di documentazione, ma anche, afferma la curatrice, di «guida per chi vedrà il film». Interviste con Montaldo e con i suoi principali collaboratori, brani di sceneggiatura, antologia critica sulla precedente carriera del regista, giudizi sul film espressi dai bambini delle scuole emiliane e romagnole.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia; divulgazione.

COSTANZO COSTANTINI: «L'ultimo Visconti» - Milano, SugarCo Edizioni, 1976, in 8°, pagg. 99, ill., L. 2.000.

Cronaca di una serie di incontri avuti con il regista dopo l'infortunio - collasso circolatorio - occorsogli la sera del 27 luglio 1972 e proseguiti con regolarità fin quasi al momento della morte. Il taglio è giornalistico e non si propone di scavare in profondità, ma schizza con vivezza il carattere dell'uomo e dell'artista in un periodo amaro della sua esistenza, stretta tra la lucidità intellettuale e la volontà di fare, intatte e in certo modo acuite, e la dolente consapevolezza di una progressiva inarrestabile impotenza fisica.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie; bibliografie; cronologie.

LUCIANO BARONI e GIANNI VOLPI: «Film cinema scuola. Catalogo critico» - Torino, Aiace/Arci/Unione Culturale di Torino, s.i.d. (ma 1977), in 16°, pagg. 201, s.i.p.

Catalogo ragionato dei film reperibili in Italia e idonei per una utilizzazione in sede scolastica. Compilato senza pre-

tese di scientificità ma di utilità e senza preordinate impostazioni pedagogiche, offre un elenco di circa 600 opere, piú un centinaio di titoli particolarmente adatti ai bambini. Di ciascun film i dati essenziali, la durata, i punti di distribuzione, una breve indicazione del contenuto e del valore culturale. Qualche "proposta metodologica" sull'organizzazione di possibili cicli completa il catalogo.

GIANNI RONDOLINO (a cura di): «Catalogo Bolaffi del cinema italiano 1975/1976» - Torino, Giulio Bolaffi editore, 1976, in 8° quad., pagg. 93, ill., L. 5.800.

Prima appendice annuale ai due noti cataloghi riguardanti l'uno il ventennio 1945-1965 e l'altro la decade successiva. Da ora in poi l'aggiornamento verrà fatto stagione per stagione: evidente l'utilità di una cosí tempestiva uscita. La formula è piú o meno la stessa: *cast* e *credits* di tutti i film di produzione italiana apparsi nel periodo in almeno in una delle sedici città "capozona" (per la cronaca, sono 237); schede critico-informative per 24 tra essi oculatamente selezionati; un breve inquadramento panoramico dell'annata; una serie di "omaggi" agl'illustri estinti; l'elenco degl'incassi di ciascun film, limitatamente alle prime visioni. Il corredo iconografico risulta notevolmente arricchito - non senza qualche sproporzionata indulgenza al *nude look* -, mentre va lamentato che la sezione bibliografica, appena abbozzata nel primo volume, sia stata, non che potenziata, bellamente soppressa nei volumi successivi.

F. MAURICE SPEED (edited by): «Film Review 1976-77» - London, W.H. Allen, 1976, in 16° obl., pagg. 194, ill., £ 5.00.

La sezione bibliografica è invece uno degli aspetti piú rimarchevoli del tradizionale album curato da Maurice Speed, anche se limitata alla pubblicistica di lingua inglese. Ivan Butler, al quale è affidata detta sezione, illustra brevemente - e con qualche eccessiva longanimità - almeno un centinaio e mezzo di volumi apparsi nell'anno, fornendo un'idea generale, pur se lontana dalla completezza, della sterminata produzione anglosassone. Per il resto, il volume presenta lo schema consueto: qualche saggio di vario interesse - uno su *The Griffith Family* di Anthony Slide, un altro sul cinema australiano, di David J. Stratton -, un accurato *In memoriam* dei cineasti scomparsi, un ricco album fotografico dei principali film, e l'elenco - con *credits* che si vorrebbero piú completi e un accenno di giudizio critico - di tutte le prime visioni della stagione.

(a cura di **g. cin.**)

LE OPERE I GIORNI

Scuole di cinema a convegno — Dal 14 al 19 febbraio si è svolto a Nizza, presso il Centre artistique des Rencontres Internationales, un incontro fra i direttori delle scuole di cinema di alcuni paesi dell'Europa occidentale. Promosso dal Sécrétariat d'Etat à la Culture con la collaborazione del Centre de liaison des écoles du cinéma et de télévision (Cilect), il convegno ha impegnato i rappresentanti dell'I.D.H.E.C. (Parigi), dell'I.S.A.S (Bruxelles), del C.S.C. (Roma), dell'H.F.S. (Beaconfield), del Filminstitutet (Stoccolma), della D. F. F. (Berlino Ovest) nella definizione dei problemi relativi alla formazione tecnico-artistica e all'inserimento professionale degli studenti nelle rispettive realtà produttive. Una serie di proiezioni, svoltesi nella sede nizzarda della Cinémathèque Française, ha consentito di confrontare i differenti metodi didattici e gli orientamenti di ciascuna scuola nell'impostazione, a volte dichiaratamente sperimentale, piú spesso tendenzialmente professionale, delle esercitazioni didattiche e degli «short» di diploma.

Studenti tedeschi a Roma — Un gruppo di allievi e diplomati della Deutsche Film und Fernsehenakademie di Berlino, guidati dal vice direttore Leschenauer, ha presentato al Filmstudio, il 17 e il 18 marzo, i propri film di fine d'anno o di diploma. In un incontro con i dirigenti e con gli allievi del C.S.C., e durante una visita all'Istituto di via Tuscolana, i giovani cineasti tedeschi hanno avuto modo di confrontare e discutere le proprie esperienze con quelle dei colleghi italiani. È stato auspicato un assiduo scambio di informazioni e di visite tra gli studenti e gl'insegnanti delle due scuole, in vista anche della possibile realizzazione di un film in comune.

Quali i migliori del '76 per i francesi — Due diverse premiazioni hanno avuto luogo a Parigi tra febbraio e marzo,

ad opera di giurie dai gusti evidentemente poco collimanti. Per l'una — che ha assegnato i "Triomphes" nel corso di una scintillante "nuit du cinéma" — il miglior film del '76 è stato *Un éléphant, ça trompe énormement* di Yves Robert, per l'altra — già un po' piú attendibile — il tradizionale "César" è stato appannaggio di *Mr Klein* di Joseph Losey. Miglior attore, rispettivamente, Michel Galabru per *Le juge et l'assassin* di Bertrand Tavernier e Alain Delon per *Mr Klein*; migliore attrice, Isabelle Adjani (Triomphe) per *Histoire d'Adèle H.* e Annie Girardot per *Docteur Françoise Gailland*. Il Triomphe per il miglior film straniero se l'è aggiudicato *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola.

Diritti dell'uomo a Strasburgo: il lavoro — Sesta edizione del festival dei diritti dell'uomo, organizzato nella piccola "capitale d'Europa" dall'Istituto internazionale dei diritti umani, emanazione del Consiglio d'Europa. Quest'anno era dedica to al *lavoro*. Fra i 34 film di una dozzina di paesi — alcuni però di antica fama e quindi fuori concorso — presentati dal 16 al 22 marzo a un pubblico composto in buona parte di operai e impiegati, hanno ottenuto rispettivamente il primo, secondo e terzo premio *Die plotzliche Einsamkeit der Konrad Steiner* dello svizzeo Kurt Gloor (già visto a Taormina l'anno scorso), *Bus* del turco Bay Okan (già presentato al Festival di Berlino del 1976) e *Coup pour coup* del francese Marin Karmitz (anch'esso già esibito in varie manifestazioni internazionali).

Folklore e turismo a Milano — *Le quattro stagioni in Giappone* [t. l.] presentato dall'Ente per il turismo giapponese, ha vinto il trofeo del comune di Milano, massimo premio in palio alla XVII rassegna internazionale del film turistico e del folklore, tenutosi a Milano in febbraio. Motivazione: "l'eccezionale valore delle immagini illustranti l'arco delle festività di un anno, arricchite da una multicolore partecipazione umana". Coppe e targhe sono andate al cortometraggio svizzero *Lago Maggiore-Mainly Sunny*, diretto da Herbet Seggelke, al tunisino *Salammbô* diretto da Jean-Pierre Richard e Guy Noël, a *On the Third Day* del sudafricano John Da Silva, all'italiano *Le isole del sole* diretto da Franco Taviani, a *Il Lazio*, della serie "L'Italia vista dal cielo", di Folco Quilici, a *Khajunraho* dell'indiano Clem Baptista, al bulgaro *Velico Tarnovo*, a *Charly sur la bonne route* dello svizzero P. Roland, a *To Serve Is to Love* dell'indiano Zafar hai. Il pubblico che ha seguito la rassegna ha a sua volta espresso, attraverso un referendum, la sua preferenza per *Le isole del sole*.

Fantascienza a Parigi — *Food for Gods* di Frank Gordon (USA) ha vinto il Liocorno d'oro al sesto «Festival international du film fantastique et de science-fiction» (Parigi, 12-22 marzo), al quale hanno partecipato 22 lungometraggi e 14 cortometraggi di vari paesi, tra cui, oltre, ai maggiori produttori, anche Hong Kong, Spagna, Israele, Australia, Messico. Altri riconoscimenti sono andati a *Misterious Summer* di Jim Shormer (Australia: Premio speciale della giuria) e a *Le rêve* di Peter Foldes (Francia: miglior cortometraggio). Per l'Italia hanno partecipato, oltre a *Suspiria* di Dario Argento, riservato fuori concorso alla serata finale, *Un sussurro nel buio* di Marcello Aliprandi e *Emilia, la donna delle tenebre* di Massimo Dallamano.

L'A.F.I a Bette — Ruth Elizabeth Davis, detta Bette, 68 anni di età e 50 di pressoché ininterrotta carriera cinematografica costellata di interpretazioni memorabili — da *Of Human Bondage* (1934) a *Dangerous* (1935, primo Oscar), da *The Petrified Forest* (1936) a

a *Marked Women* (1937), da *Jezebel* (1938, secondo e ultimo Oscar) a *Dark Victory* (1939), da *The Little Foxes* (1941) a *A Stolen Life* (1946), da *All about Eve* (1950) a *The Catered Affair* (1956) a *What ever Happened to Baby Jane?* (1962), è stata insignita di un premio speciale da parte dell'American Film Institute, per l'apporto da lei dato all'arte del cinema. "Non ero – ha ammesso la festeggiata durante la cerimonia svoltasi all'Hôtel Hilton di Los Angeles – né bella, né alta, né slanciata, e non avevo un filo di voce. Non ero neanche sicura di avere del talento, ma energia e ambizione, queste sí che ne avevo". Bette Davis ha inoltre dichiarato di aver sempre avverto una singolare affinità umana ed artistica con Anna Magnani.

Premi a Copenaghen – In Danimarca, in mancanza di una produzione locale, i film vengono suddivisi in americani e non-americani. Il premio "Bodil" per il miglior film di produzione statunitense, assegnato dai rappresentanti della critica locale, è andato a *Nashville* di Robert Altman; quello per il miglior film «straniero» a *Novecento* di Bernardo Bertolucci.

Festival a Oxford – Anche il tempio della cultura universitaria inglese ha il suo festival cinematografico, che dopo un primo esperimento su scala nazionale ha assunto quest'anno carattere e ambizioni d'internazionalità. Dal 27 febbraio sono stati presentati film di vari paesi, non tutti inediti né tutti recentissimi, ma che hanno tuttavia permesso a un pubblico di provincia, sia pure particolarmente qualificata sul piano culturale, di far la conoscenza di alcuni autori finora mai noti in Gran Bretagna. Tra questi, particolare successo hanno riscosso gl'italiani Marco Bellocchio (*Marcia trionfale*) e Lina Wertmüller (*Pasqualino Settebellezze*). Tra le poche anteprime di film davvero inediti, *Atentat u Serajevu* dello jugoslavo Veliko Bulajic. Il festival di Oxford, che non è competitivo, sembra destinato ad avere un notevole impulso e una piú precisa definizione culturale nelle prossime edizioni.

Cinema sportivo a Saint Vincent – 34 film di molti paesi hanno partecipato dal 28 febbraio al 5 marzo al 33° concorso internazionale di cinematografia sportiva: uno dei festival piú antichi del mondo, che quest'anno si è trasferito da Cortina a Saint Vincent. Presente per la prima volta, sia pure fuori concorso, la Cina; assente invece, anzi "espulsa" a seguito della richiesta perentoria del rappresentante sovietico – "o loro o noi" – il Sud Africa. Lo "stambecco d'argento" per il miglior film è stato attribuito al cortometraggio *Zaciosem* (Polonia) di Piotr Andreyew,sorta di "cinéma-vérité" su un giovane campione di pugilato. A un campione di lotta è invece andato il secondo premio: *L'Ercole siberiano* [t.l.] presentato dall'URSS. Terzo si è classificato il francese *Treize secomdes*, réportage didattico imperniato sulla preparazione tecnica ed atletica del grande ostacolista Guy Drut.

La donna nel cinema a Bruxelles – La seconda edizione di questo festival, organizzato dalla omonima associazione di cui è promotrice la giovane regista belga Chantal Ackerman (della quale si vide una "personale" alla Biennale di Venezia nel 1975) ha "aperto" anche al cinema realizzato da uomini, purché d'impronta femminista. La grande maggioranza delle opere presentate dal 2 al 7 marzo erano comunque firmate da donne: dalla canadese Anne-Claire Poirier (*Le temps de l'avant*), a cui è andata l'unica "menzione" – «per i suoi valori altamente umanitari» (tema: il problema della gravidanza non desiderata) – alle francesi Nina Companeez (*Comme sur des*

roulettes), Charlotte Dubreuil (*Qu'est-ce que tu veux, Julie*) e M. Duras (*Detruire dit elle*), dalla norvegese Ania Breien (*Take It Like a Man*) alla libanese Heiny Srour (*L'heure de la Libération*), dalla svedese Maj Wechselman (*Siggen 37*) all'americana Susan Sontag (*Promiseland*), dall'angolana Sarah Maldolor (*Sambizanga*) alla stessa Ch. Ackerman (*News from Home*), per un totale di 22 film, tra lungometraggi e cortometraggi.
Le proiezioni sono state raggruppate secondo le tematiche delle varie opere e han dato luogo a un dibattito per ciascuna giornata. I temi: "Verso un nuovo linguaggio", "La realtà sociale e politica", "Un'altra prospettiva", "Vita quotidiana e condizione femminile", "Commedie e farse".

Personale di Comencini ad Anversa — Nell'ambito del festival cinematografico che per la settima volta si è tenuto, dal 10 al 21 marzo, nella citta belga, una "personale" di Luigi Comencini ha dato modo al pubblico di rivedere, o in taluni casi di conoscere per la prima volta, numerose opere del regista italiano.

Omaggio itinerante a Luchino Visconti — La mostra itinerante sulla vita e le regie di Luchino Visconti, allestita nel 1976 a Spoleto durante il Festival dei Due Mondi, è stata presentata nel corso dell'inverno in vari paesi europei ed extraeuropei. Dopo l'Argentina e il Portogallo, è approdata a Stoccolma, inserendosi in un piú ampio "omaggio a Visconti" che nella capitale svedese ha occupato alcune settimane tra la fine di marzo e i primi di aprile. Organizzato per iniziativa del Ministero degli Esteri e con la collaborazione della Cineteca Nazionale, l'"omaggio" è stato curato in loco dall'Istituto italiano di cultura e dallo Svenska Filminstitutet.
Tutti di film del regista, da *Ossessione* a *L'innocente*, sono stati proiettati a un pubblico foltissimo e molto interessato, il quale ha poi trovato nella mostra fotografica l'occasione per documentarsi sull'attività teatrale — lirica e drammatica — di Visconti, che in genere costituisce un aspetto della sua personalità scarsamente conosciuto all'estero.

Esplode il "Dissenso" — Susseguirsi di colpi di scena, lungo tutto il mese di marzo, nelle vicende della Biennale di Venezia. Al presidente Ripa di Meana, che a fine febbraio aveva annunciato come tema delle manifestazioni del 1977 il dissenso artistico e culturale in atto nei paesi dell'Europa orientale, viene consigliato dal nostro Ministero degli Esteri di trovare una soluzione "diplomatica" per placare l'irritazione dell'Unione Sovietica, il cui ambasciatore a Roma ha minacciato il ritiro del suo paese, e degli stati membri del patto di Varsavia, dalla Biennale. Ripa rassegna clamorosamente le dimissioni. Il "caso" s'ingigantisce rapidamente ed è oggetto di una serie d'interrogazioni parlamentari. Alla Camera il ministro degli Esteri Forlani ridimensiona gli avvenimenti e conferma il principio dell'assoluta autonomia culturale e organizzativa dell'istituzione veneziana. Confortato dall'impegno governativo e dalla solidarietà di quasi tutte le forze politiche e culturali — tra i pochi dissenzienti il sindaco di Roma Argan il quale, parlando in veste di critico d'arte, esclude che gli artisti sovietici del "dissenso" abbiano «una statura tale da giustificare una biennale tutta per loro» —, Ripa ritira le dimissioni ed invita tutti, URSS compresa, a dare il massimo contributo alla riuscita della manifestazione. Ma gli organi di stampa sovietici danno inizio a una violenta campagna contro il programma "provocatorio" di Ripa e il vice ministro della cultura Popov denuncia «l'ingerenza assolutamente ingiustificata negli affari interni dell'URSS» da parte della Biennale.

Intanto si apprende che il direttore del settore cinema, Giacomo Gambètti, ha inviato per iscritto al presidente della Biennale le proprie rimostranze (e quelle di Luca Ronconi, direttore del settore teatro) per il fatto che il programma sul "dissenso" sia stato proposto e approvato dal Consiglio direttivo all'insaputa dei tre direttori dei settori, affermando che «ciò costituisce una grave violazione di alcuni elementari principî». Come se non bastasse, la commissione bilancio della Camera esprime parere negativo all'aumento da uno a tre miliardi del contributo statale alla Biennale, per «carenza di un'adeguata indicazione di copertura dei nuovi e maggiori oneri per lo stato». Tale decisione viene interpretata da Ripa di Meana, e da taluni esponenti politici, come un espediente del governo per impedire nei fatti che l'organizzazione della "Biennale del dissenso" proceda. Sono in vista nuove dimissioni, questa volta dell'intero consiglio direttivo dell'ente: ma la commissione parlamentare, dopo una serie di chiarimenti tecnici — e, probabilmente, politici — ha un ripensamento, ed il 30 marzo approva il maggiore stanziamento. Con i tre miliardi, il "dissenso" si potrà fare.

Oscar 1977 — I premi della Academy of Motion Picture Arts and Sciences sono stati assegnati a Los Angeles la sera del 28 marzo, nel corso della tradizionale e tuttora fastosa "lunga notte degli Oscar", svoltasi quest'anno nel salone del Music Center. Sulla "cerimonia" pubblichiamo in questo numero, a pag. 89, una corrispondenza di Tullio Kezich. Questa la lista del 21 "Awards": miglior film di lingua inglese: *Rocky*, di John G. Avildsen; miglior film straniero: *Noir et blanc et en couleur* di Jean-Jacques Arnaud (Costa d'Avorio); attrice: Faye Dunaway per *Network*; attore: Peter Finch per *Network* (alla memoria); non protagonista Beatrice Stragh per *Network*; attore non protagonista: Jason Robards per *All the President's Men*; regista: John G. Avildsen per *Rocky*; scenografia: George Jenkins e George Gaines per *All the President's Men*; costumi: Danilo Donati per *Il Casanova* di Ferico Fellini; fotografia: Haskel Wexler per *Bound for Glory*; montaggio: Richard Halsey e Scott Conrad per *Rocky*; commento musicale originale: Jerry Goldsmith per *The Omen*; canzone: "Evergreen" di Barbra Streisand e Paul Williams per *A Star Is Born;* adattamento di canzoni: Leonard Rosenman per *Bound for Glory;* sceneggiatura da soggetto originale: Paddy Chayefsky per *Network*; sceneggiatura da un testo preesistente: William Goldman per *All the President's Men*; sonoro: Arthur Piantadosi, Les Fresholtz, Dick Alexander e Jim Well per *All the President's Men*; effetti speciali: Carlo Rambaldi, Glen Robinson e Frank van der Veer per *King Kong;* cortometraggio a soggetto: *In the Region of Ice* di Andre Guttfreund e Peter Warner; cortometraggio di animazione: *Leisure* di Suzanne Barker (Australia); cortometraggio documentario: *Number Our Days* di Lynne Littman.

LUTTI DEL CINEMA

SAUL YELIN

Il 15 febbraio a l'Avana (Cuba), per una crisi cardiaca, all'età di 52 anni. Dopo una vasta esperienza nei cineclub universitari aveva contribuito, nel 1961, assieme ad Alfredo Guevara, Tomas Gutierrez Alea ed altri, alla fondazione dell'I.C.A.I.C., l'istituto per l'arte e l'industria cinematografica attorno al quale andarono coagulandosi le forze giovani del cinema cubano, profondamente legate al castrismo. Dell'I.C.A.I.C., e della cultura cinematografica cubana, Yelin era l'esponente più noto all'estero: numerose le sue partecipazioni a mostre, congressi, rassegne e "settimane" del cinema cubano in Europa.

ANDY DEVINE

Il 18 febbraio a Orange (California, U.S.A.), per leucemia, a 72 anni. Nel cinema dal 1926 (dopo essere stato giocatore di "foot - ball") venne presto utilizzato intensivamente come caratterista "minore" di goffa ma sapida presenza scenica. Suo genere preferito il "western", al quale resta indissolubilmente legato il suo ricordo soprattutto per il personaggio del postiglione in *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939) di John Ford: un formidabile concertato interpretativo, nel quale l'apporto di Devine rislatava con degli "a solo" di gran classe. Più di cento le sue apparizioni sullo schermo: l'ultima fu nel 1968. (V. anche la voce *Devine, Andy* di tino Ranieri in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, vol. II, Roma, 1959).

RALPH GRAVES

Il 18 febbraio, a 77 anni. Dapprima comparsa alla Essanay, ebbe poi parti di rilievo in film di Mack Sennet e di Griffith (tra cui *Scarlet Days*, 1919, *The Greatest Question*, 1919, *Dream Street*, 1921). Fu anche soggettista per la United Artists e la M.G.M. Agli inizi del sonoro fu spesso coprotagonista o antagonista in alcuni film di Frank Capra. Da anni inattivo. (V. anche la voce *Graves, Ralph* di Roberto Chiti in "Filmlexicon degli autori e delle opere", sez. Autori, vol. II, Roma, 1959).

BERTHE BOVY

In febbraio, a Parigi, all'età di 90 anni. Attrice di teatro, fu per alcuni decenni "sociétaire" della Comédie Française. Nel 1908 fu una delle interpreti dell'*Assassinat du Duc de Guise*, e in seguito apparve in alcuni altri film muti e, nel secondo dopoguerra, in alcune caratterizzazioni di donne anziane. Dal 1923 al 1927 fu la seconda moglie di Pierre Fresnais, di alcuni anni più giovane di lei.

ETTORE CATALUCCI

Il 20 febbraio a Roma, a 83 anni. Pioniere del cinema italiano, di lui restano fondamentali gli studi sulle prime macchine da sviluppo a trazione continua (nel l'epoca in cui era ancora diffuso lo sviluppo della pellicola su telai) e la realizzazione negli anni '30 delle prime macchine italiane da stampa a rotativa continua. Aveva fondato uno dei maggiori stabilimenti italiani per lo svi-

luppo e la stampa di pellicole, la Spes-Catalucci.

JOHN HUBLEY

Il 21 febbraio a New Haven (Connecticut, U.S.A.), a 63 anni. Diplomatosi all'Art Center School agl'inizi degli anni '30, entrò qualche anno dopo nel settore animazione degli studi Walt Disney. Collaborò alla realizzazione di *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1941), *Dum bo* (1941), ma poi ab bandonò il maestro e, dopo qualche esperien za nella Air Force, si associò alla U.P.A., che in diretta polemica con l'antropomorfismo disneyano andava elaborando programmi di rinnovamento tecnico, contenutistico e formale del disegno animato. Dell'U.P.A. Hubley fu per anni il maggior esponente, affermando in una serie innumerevole di "commercials" e di film di cortometraggio il suo stile personalissimo, teso al recupero delle forme espressive piú avanzate dell'arte moderna (pittura, grafica, danza) e, al tempo stesso, alla conquista di un grafismo "primitivo" e non sofisticato. Nel 1952 fondò una propria casa di produzione, la Storyboard, che mandò avanti in stretta collaborazione con la moglie Faith. Insignito nel 1960 di un Oscar, negli anni successivi si dedicò frequentemente alla televisione, meritandosi numerosi "Emmy". Hubley va certamente annoverato tra le massime personalità del cinema di animazione. (V. anche la voce *Hubley, John* di Claudio Bertieri e Roberto Chiti, in «Filmlexicon degli autori e delle opere», sez. Autori, Aggiornamenti e integrazioni 1958-71, vol. I, Roma, 1973).

LEONCE-HENRY BUREL

Il 21 marzo a Moulins (Francia), all'età di 85 anni. Uno dei grandi direttori di fotografia del cinema francese, sulla breccia fin dal 1915, fu prezioso collaboratore in epoca muta, di Abel Gance (tra gli altri, per *La roue*, 1922, e *Napoléon*, 1926 e di J. Feyder *Crainquebille* 1922). Dopo l'avvento del sonoro la sua attività si fece piú intensa e talvolta, inevitabilmente, corriva; ma oltre che una miriade di registi minori egli serví inappuntabilmente il Renoir di *Boudu* (1932), il Decoin di *Retour à l'aube* (1938) e soprattutto il Bresson del *Journal* (1951), di *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), di *Pickpocket* (1959) e del *Procès de Jeanne d'Arc* (1961). Aveva anche diretto qualche film negli anni venti e agli inizi del sonoro. (V. anche la voce *Burel, Lonce-Herry* di Roberto Chiti in "Fimlexicon degli autori e delle opere", sez. Autori, vol. I, Roma, 1958).

NUNNALLY JOHNSON

Il 24 marzo a Hollywood, a 80 anni, per collasso cardiaco. Arrivato piuttosto tardi al cinema, dopo una notevole attività come giornalista (al New York Herald Tribune) e scrittore, si affermò presto come sceneggiatore di abile vena e, in taluni casi, di qualche ambisione. La sua prova migliore fu quella di *The Grapes of Wrath* (1940) di John Ford, con il quale collaborò per numerosi film, anche in veste di produttore. Da ricordare anche la sceneggiatura di *The Woman in the Window* (1944) di Fritz Lang. Dopo aver svolto per alcuni anni mansioni di capo della produzione alla Fox, nel 1954 passò alla regia con *Night People*, pur senza smettere di collaborare come scenarista a film altrui. La sua prova migliore come regista fu *Three Faces of Eve* (1957), ma complessivamente non si elevò da uno standard di decoroso mestiere privo di autentici slanci. (V. anche la voce *John son, Nunnally* di Tino Ranieri in "Filmlexicon degli autori e delle opere", sez. Autori, vol. III, Roma, 1959).

PRIMAVISIONE

Film usciti a Roma dal 16 febbraio al 31 marzo 1977

a cura di **Franco Mariotti**

Alex & the Gypsy (La zingara di Alex) — **r.**: John Korty — **asr.**: Irby Smith, Scott Adam, Edward Markley — **s.**: basato sul romanzo «The Bailbondsman» di Stanley Elkin — **sc.**: Lawrence B. Marcus — **f.** (Colore DeLuxe): Bill Butler — **scg.**: Bill Malley - **mo.**: Donn Cambern — **m.**: Henry Mancini — **ca.**: «Tears» di Django Reinhardt, Stephane Grapelli; «Naguine» di D. Reinhardt — **int.**: Jack Lemmon (Alexander Main), Geneviève Bujold (Maritza), James Woods (Thomas Crainpool), Gino Ardito (il giocatore di golf), Robert Emhardt (giudice Ehrlinger), Tito Vandis (Treska), Bill Cort (Pubblico difensore), Todd Martin (Roy Blake), Frank Doubleday (prigioniero), Joseph X. Flaherty (Morgan), Robert Miano (giovane pastore), Al Checco (Nat), Harold Sylvester (primo cretino), Clyde Kusatsu (tecnico raggi X), Alan De Witt (usciere), Eddra Gale (signora del telefono), Victor Pinheiro (Mr. Chandler), Red Currie (meccanico dell'aeroporto), Tamar Cooper (detenuto privilegiato), Georgie Paul (I donna poliziotta), Renée Wedel (infermiera raggi X), Chuy Franco (guardia messicana), Charles Haid (secondo cretino), Michael Blakley (ragazzo), Emanuel Kokonas (contadino greco), George Westcott (capo delle guardie), Ed Beagle (fotografo), Irene Sale (II donna poliziotta), Lupe Amaya (pilota) — **dp.**: Peter V. Herald — **p.**: Richard Shepherd per R. Shepherd Co.-20th Century Fox — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: 20th Century Fox — **dr.**: 98'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 110

Altra metà del cielo, L' — **r.**: Franco Rossi — **s.**: basato sul romanzo «Romancero» di Jacques Deval — **sc.**: Augusto Caminito, Maurizio Costanzo, F. Rossi — **f.** (Eastmancolor): Luigi Kuveiller — **scg.**: Giuseppe Mangano — **c.**: Luca Sabatelli — **mo.**: Giorgio Serralonga — **m.**: Adriano Celentano — **int.**: A. Celentano, Monica Vitti, Venantino Venantini, Glauco Onorato, Gianfranco Barba, Mario Carotenuto — **p.**: Lucio Ardenzi per Plexus — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 103'.

Andy Warhol's Bad (Il male di Andy Warhol) — **r.**: Jed Johnson — **asr.**: Bob Colesberry, Susan Landau — **s., sc.**: Pat Hackett, George Abagnalo — **f.** (Technicolor): Alan Metzger — **scg.**: Eugene Rudolf — **c.**: John Boxer — **mo.**: David McKenna — **m.**: Mike Bloomfield — **ca.**: «Talk» — **int.**: Carroll Baker (Hazel Aiken), Perry King (L-T), Gordon Oas-Heim (sig. Aiken), Cyrinda Fox (R-C), Matthew Anton (ragazzo del drug-store), Cathy Roskam (la madre), Susan Tyrell (Mary Aiken), Mary Boylan (la nonna), Kitty Bruce (Karla), Tere Tereba (Ingrid Joyner), Renée Paris (Sara Leachman), Stefania Casini (P-G), John Starke (Joe Leachman), Michael Forella, Ruth Jaroslow, Geraldine Smith, Maria Smith, Michael Sullivan, Tito Goya, Charles McGregor, Brigid Polk, Lawrence Tierney, Matthew Reich, Charles Welch, Tom Quinn, Richard Cummings, Vasco Valladares, Barbara Hunt, Pat Way, Robert Hodges, Barbara Allen, Susan Blond, Jane Forth, Tamara Horrocks, Jerry Rosenberg, John Dunn, Joe Lambie — **pe.**: Fred Hughes — **p.**: Jeff Tornberg per Andy Warhol Enterprises — **pa.**: Fred Caruso — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Dear International — **dr.**: 100'.

V. recensione di Alberto Farassino in questo fascicolo a p. 111

Année Sainte, L' /La gang dell'anno Santo — **r.**: Jean Girault — **s., ad., d.**: Jacques Vilfrid — **sc.**: Louis Emile Galey — **f.** (Eastmancolor): Guy Tadasu Susuki — **scg.**: Sidney Bettex — **mo.**: Michel e Marie Christine Lewin — **int.**: Jean Gabin (Max Lambert), Jean-Claude Brialy (Pierre Bizet), Danielle Darrieux (la duchessa), Henri Virlojeux (il commissario), Nicoletta Machiavelli, Luciano Bartoli, Pablo Giusti, Umberto Raho, Renato Romano, Maurice Teynac, Jacques Marin, Monique Tarbès, Giampiero Albertini — **p.**: SNC, Parigi/Tritone Films, Roma — **o.**: Francia-Italia, 1975 — **di.**: C.I.D.I.F. — **dr.**: 95'.

Anni in tasca, Gli — v. **Argent de poche, L'**

A noi le inglesine — v. **A nous les petites anglaises!**

A nous les petites anglaises! (A noi le inglesine) — **r.**: Michel Lang — **asr.**: Christophe Andrei — **s., sc.**: M. Lang — **f.** (Eastmancolor): Daniel Guadry — **mo.**: Thierry Derocles — **m.**: Mort Shuman — **dm.**: Christian Gaubert — **ca.**: «Botany Bay», «You and Me», «Bye Bye Cry Baby», «Ramsgate Rock», «Why», «My life», «Gone Are the Days», «Sorrow», cantate da M. Shuman; «Only You» di Buck Ram, Ande Rand; «Lolly Pop» di Ross Dixon; «When» di Paul Evans, Reardon; «Twilight Time» di B. Ram, Mevins, Dunn; «The Great Pretender», «Magic Touch» di B. Ram — **int.**: Rémi Laurent (Alain), Stéphane Hillel (Jean-Pierre), Véronique Delbourg (Claudie), Sophie Barjac (Véronique), Brigitte Bellac (Mireille), Michel Melki (Pierrot), Julie Neubert (Carol), Rynagh O'Grady (Doreen), Eric Deacon (Mike), David Morris (Dave), Aina Walle (Britt), Dominique le Roy, Fenella Maguire, Martine Sarcey, Françoise Engel, Béatrice Lord, Catherine Bosne, Ana-Maria Guanse, Gisele Gimenez — **p.**: Irène Silberman per Les Films Galaxie — **pa.**: Jean Lara — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 90'.

Argent de poche, L' (Gli anni in tasca) — **r.**: François Truffaut — **ar.**: Suzanne Schiffman — **s., sc.**: F. Truffaut, S. Schiffman — **f.** (Panavision, Eastmancolor): Pierre-William Glenn — **scg.**: Jean-Pierre Kohut-Svelko — **mo.**: Yann Dedet — **m.**: Maurice Jaubert — **ca.**: Michel Laurent — **int.**: Geory Desmouceaux (Patrick Desmouceaux), Philippe Goldman (Julien Leclou), Claudio e Franck Deluca (Mathieu e Franck Deluca), Richard Golfier (Richard Golfier), Laurent Devlaeminck (Laurent Riffle), Bruno Staab (Bruno Rouillard), Sebastian Marc (Oscar), Sylvie Grezel (Sylvie), Pascale Bruchon (Martine), Corinne Boucart (Corinne),

Eva Truffaut (Patricia), Gregory, Francis Devlaeminck (Sig. Riffle, parrucchiere), Tonia Torrens (Nadine Riffle, parrucchiera), Jean-Marie Carayon (padre di Sylvie, commissario), Kathy Carayon (moglie del commissario), Paul Heyraud (sig. Deluca, padre di Mathieu e Franck), Michele Heyraud (sig.ra Deluca), Christine Pelle (sig.ra Leclou, madre di Julien), Jane Lobre (nonna di Julien), Nicole Felix (madre di Gregory), Virginie Thevenet (Lydie Richet, madre di Thomas), René Barnerias (sig. Desmouceaux, padre di Patrick), Christian Lentretien (sig. Golfier, padre di Richard), Laura Truffaut (Madeleine Doinel, madre di Oscar), Jean-François Stevenin (Jean-François Richet, il maestro), Chantal Mercie (Chantal Petit, la maestra), Marcel Berbert (il direttore), Vincent Touly (il bidello), Yvon Boutina (Oscar, adulto), Annie Chevaldonne (infermiera), Michel Dissart (sig. Lomay, gendarme) — **p.**: Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 105'.

V. recensione di Gianni Rondolino in questo fascicolo a p. 113

Atentat u Serajevu (Quel rosso mattino di giugno) — **r.**: Veljko Bulajic — **s.**: Stevan Bulajic, Vladimir Bor — **sc.**: Paul Jarrico — **f.** (Telecolor): Jan Curik — **scg.**: Ladislav Winkelhofer, Emir Cengic — **mo.**: Roger Dwjre — **m.**: Juan Carlos Calderon — **int.**: Christopher Plummer (arciduca Francesco Ferdinando), Florinda Bolkan (duchessa Sofia), Maximilian Schell (Djuro Sarac), Irfan Mensur (Gavrilo Princip), Rados Basic (Nedeljko Gabrinovic), Jan Hruskinski (Trifko Grabez) — **p.**: Z. Mihalic per Jadran Film, Zagabria/Barrandov Studio, Praga — **o.**: Jugoslavia-Cecoslovacchia, 1975 — **di.**: Euro International Films — **dr.**: 115'.

Badlands (La rabbia giovane) — **r.**: Terence Malick — **asr.**: John Broderick, Carl Olsen — **s., sc.**: T. Malick — **f.** (Technicolor): Brian Probyn, Tak Fujimoto, Stevan Larner — **scg.**: Jack Fisk, Ed Richardson — **c.**: Rosanna Norton — **mo.**: Robert Estrin — **m., dm.**: George Tripton — **ca.**: «Migration» di James Taylor, eseguita dall'autore; «A Blossom Fell» di H. Barnes, H. Cornelius, D. John, cantata da Nat King Cole; «Love Is Strange» di M. Baker, B. Smith, S. Robinson, cantata da Mickey e Sylvia — **int.**: Martin Sheen (Kit), Sissy Spacek (Holly), Warren Oates (il padre), Ramon Bieri (Cato), Alan Vint (vice sceriffo), Gary Littlejohn (sceriffo), John Carter (il ricco), Bryan Montgomery (un ragazzo), Gail Threlkeld (una ragazza), Charles Fitzpatrick (impiegato), Howard Ragsdale (capo), John Womack jr. (soldato in aeroplano), Dona Baldwin (cameriera), Ben Bravo (benzinaio) — **dp.**: William Scott — **pe.**: Edward R. Pressman — **p.**: T. Malick per Pressman-Willimas, Badlands-Jill Jakes Production — **pa.**: Lou Stroller — **o.**: U.S.A., 1973 — **di.**: P.I.C. — **dr.**: 90'.

V. recensione di Massimo Mida in questo fascicolo a p. 116

Bad Naws Bears, The (Che botte se incontri gli «orsi») — **r.**: Michael Ritchie-**asr.**: Jack Roe, Blair Robertson — **s., sc.**: Bill Lancaster — **d.**: Marshall Schlom — **f.** (Panavision, Colore): John A. Alonzo — **scg.**: Polly Platt — **c.**: Tommy Dawson, Nancy Martinelli — **mo.**: Richards A. Harris — **m.**: Georges Bizet — **dm.**: Jerry Fielding — **mx.**: Gene Cantamessa — **int.**: Walter Matthau (Coach Morris Buttermaker), Tatum O'Neal (Amanda Whurlizer), Vic Morrow (Roy Turner), Joyce Van Patten (Cleveland), Ben Piazza (Bob Whitewood), Jackie Earle Haley (Kelly Leak), Alfred W. Lutter (Ogilvie), Brandon Cruz (Joey Turner), Chris Barnes (Tanner Boyle), Erin Blunt (Ahmad Abdul Rahim), Gary Lee Cavagnaro (Engelberg), Jaime Escobedo (Jose Agilar), Scott Firestone (Regi Tower), George Gonzales (Miguel Agilar), Brett Marx (Jimmy Feldman), David Pollock (Rudi Stein), Quinn Smith (Timmy Lupus), David Stambaugh (Toby White-

wood) — **dp.**: J. Rol — **p.**: Stanley R. Jaffe per Paramount Pictures — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 100'.

Balordi & Co. Società per losche azioni capitale interamente rubato $ 1.000.000 — v. **Harry and Walter Go to New York**

Banda del trucido, La — **r.**: Stelvio Massi — **s.**: Elisa Briganti — **sc.**: Dardano Sacchetti, E. Briganti, S. Massi — **d.**: Tomas Milian — **f.** (Colore): Franco Delli Colli — **scg.**: Carlo Leva — **c.**: Silvana Scandariato, Silvio Laurenzi — **mo.**: Mauro Bonanni — **m.**: Bruno Canfora — **int.**: Tomas Milian (Monnezza), Luc Merenda, Elio Zamuto, Katia Christine, Corrado Solari, Imma Piro, Aldo Barberito, Franco Citti — **p.**: Flora Film-Variety Film — **pa.**: Ugo Tucci, Claudio Mancini — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Variety Film — **dr.**: 99'.

Borghese piccolo piccolo, Un — **r.**: Mario Monicelli — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Vincenzo Cerami — **sc.**: Sergio Amidei, M. Monicelli — **f.** (Technospes): Mario Vulpiani — **scg.**: Umberto Turco — **mo.**: Ruggero Mastroianni — **m.**: Giancarlo Chiaramello — **int.**: Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelley Winters (Amalia Vivaldi), Romolo Valli (Dottor Spaziani), Vincenzo Crocitti (Mario Vivaldi), Renzo Carboni (l'assassino), Enrico Beruschi (Toti), Francesco D'Adda Salvaterra (impiegato del ministero), Marcello Di Martire (il maresciallo Cioppi), Edoardo Florio (Penna), Ettore Garofolo (il ragazzo della scena finale), Mario Maffei, Renato Malavasi, Antonio Meschini, Aldo Miranda, Paolo Paolini, Valeria Perilli, Renato Scarpa, Pietro Tordi — **p.**: Luigi ed Aurelio De Laurentiis per Auro Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 — **di**: Cineriz — **dr.**: 122'.

V. recensione di Renato Ghiotto in questo fascicolo a p. 118

Bruce Lee against supermen (Bruce Lee contro i supermen) — **r.**: Wu-Chia Chun — **s., sc.**: Jao Ching Kang — **m.**: Chen Yung Chao — **int.**: Bruce Lee, Lung Fei, Lu Lu Men, Au Yeung Ross, Foe Brown, Thomas Yan, Yan la Moo, Sah Huo Ma Sa — **p.**: Wang Tong Kin — **o.**: Hong Kong, 1976 — **di.**: Regionale — **dr.**: 87'.

Cari mostri del mare — **r., s., sc.**: Bruno Vailati — **f.** (Colore): Gianfranco Turini, Arnaldo Mattei — **mo.**: B. Vailati, Lisetta Lanni — **m.**: Carlo Savina — **p.**: Audiovisual — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Interfilm — **dr.**: 105'.

Carrie («Carrie» lo sguardo di Satana) — **r.**: Brian De Palma — **asr.**: Donald Haitzer, William Scott — **s.**: basato su un romanzo di Stephen King — **sc.**: Lawrence D. Cohen — **f.** (Colore DeLuxe): Mario Tosi — **scg.**: William Kenney — **mo.**: Paul Hirsch — **m.**: Pino Donaggio — **dm.**: Natale Massara — **ca.**: «Carrie», «Born to Have It All» di P. Donaggio, Merrit Malloy, cantata da Katie Irving — **int.**: Sissy Spacek (Carrie White), Piper Laurie (Margaret White), Amy Irving (Sue Snell), William Katt (Tommy Ross), John Travolta (Billy Nolan), Nancy Allen (Chris Hargenson), Betty Buckley (sig.na Collins), P.J. Soles (Norma Watson), Sydney Lassick (sig. Fromm), Stefan Gierasch (sig. Morton), Priscilla Pointer (sig.ra Snell), Michael Talbott (Freddy), Doug Cox (magistrato), Harry Gold (George), Noelle North (Frieda), Cindy Daly (Cora), Deirdre Berthrong (Rhonda), Anson Downes (Ernest), Rory Stevens (Kenny), Edie McGlurg (Helen), Cameron De Palma — **p.**: Paul Monash per Red Bank Films — **pa.**: Louis A. Stroller — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists Europa Inc. — **dr.**: 98'.

V. recensione di Claudio G. Fava in questo fascicolo a p. 120

Charleston — **r.**: Marcello Fondato — **s., sc.**: M. Fondato, Francesco Scardamaglia — **f.** (Colore): Giorgio Di Battista — **scg.**: Francesco Branzi — **mo.**: Nadia Bonifazi — **m.**: Guido e Maurizio De Angelis — **int.**: Bud Spencer [Carlo Pedersoli] (Charleston), James Coco (Joe Lo Monaco), Herbert Lom (ispettore Watkins), Ronald Lacey (Frankie), Geoffrey Bayldon ("zio Fred"), Dino Emanuelli (Bull), Jack La Cayenne (il "Capitano"), Renzo Marignano (avvocato Morris), Michele Starck, Peter Glaze, Roland MacLead — **p.**: Elio Scardamaglia per Delfo Cinematografica-Rizzoli Film — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 112'.

Che botte se incontri gli "orsi" — v. **Bad News Bears, The**

Che me lo dai un passaggio — v. **Junge Madchen lieben heiss**

Che notte quella notte! — **r., s., sc.**: Ghigo De Chiara — **f.** (Colore): Safai Theerani — **scg.**: Piero Fais, Marco Luppi — **mo.**: Gisella Nuccitelli — **m.**: Enrico Simonetti — **int.**: Turi Ferro, Valeria Moriconi, Adolfo Celi, Fiorenzo Fiorentini, Erna Schurer, Enzo Robutti, Enrico Maria Salerno, Jole Rosa, Marinella Giordana, Vera Venturini, Stefano Scratuglia, Antonella Del Fattore, Claudio Bigalli, Luigi Onorato — **p.**: Bescrat Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Lia Film — **dr.**: 97'.

Clinica dell'amore, La — **r.**: Renato Cadueri — **s.**: Federico Toffi — **sc.**: F. Toffi, R. Cadueri — **f.**: Oberdan Troiani — **int.**: Mario Colli, Dario De Grassi — **p.**: Seven Stars Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Regionale.

Coccolona, La — v. **Heisser Mund auf feuchten Lippen**

Corrimi dietro... che t'acchiappo — v. **Cours après moi... que je t'attrappe**

Cours après moi... que je t'attrappe (Corrimi dietro... che t'acchiappo) — **r.**: Robert Pouret — **s., sc.**: Nicole De Buron, R. Poulet — **f.** (Panoramica, Technospes): Guy Durban — **mo.**: Armand Psenny — **m.**: Jean-Pierre Pouret — **int.**: Annie Girardot, Jean-Pierre Marielle, Geneviève Fontanel, Gérard Hernandex, Christine Laurent, Daniel Prévost, Marilú Tolo — **p.**: Les Films 21 — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: Variety — **dr.**: 90'.

Dolcissima Dorotea, La — v. **Dorotheas Rache**

Dorotheas Rache (La dolcissima Dorotea) — **r.**: Peter Fleischmann — **ar.**: Solange Michoulier — **ad.**: Dacia Maraini — **sc., d.**: Jean-Claude Carrière — **f.** (Colore): Jean-Jacques Flori, Klaus Miller-Laue — **mo.**: Robert Pollak, Maria Heidemann Rock, Ernst Witzel — **m.**: Philippe Sarde — **int.**: Anna Henkel (Dorothea), Gunter Thiedeke (il padre di Dorothea), Régis Genger (la madre di Dorothea), Elisabeth Potchanski (Sissi), Barbara Ossenkott (Nora), Reinhard Hansel (il professor Wagge), Alexander Von Paczensky (Beri), Anemon Gehann (Anemone), Monika Steffens (Elke), Klaus Kusker (l'idiota) — **p.**: Stephan Films-Hallelujah Film — **o.**: Germania Occ., 1973 — **di.**: Vis — **dr.**: 87'.

Due sul pianerottolo — **r.**: Mario Amendola — **s., sc.**: M. Amendola, Bruno Corbucci — **f.** (Gevacolor): Aldo Giordani — **scg.**: Amedeo Melloni — **mo.**: Antonio Siciliano — **m.**: Guido e Maurizio De Angelis — **int.**: Erminio Macario, Rita Pavone, Margherita Fumero, Enzo Liberti, Franco Agostini, Claretta Algrati, Renzo Marignano, Amparo Pilar, Marcello Martana, Luca Sportelli, Alberto Ma-

cario, Gianni Agus, Mario Carotenuto — **p.**: Luigi Rovere per Goriz Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 105'.

Eagle Has Landed, The (La notte dell'Aquila) — **r.**: John Sturges — **asr.**: David Anderson, Terry Churcher, Michael Stevenson — **s.**: basato sul romanzo di Jack Higgins — **sc.**: Tom Mankiewicz — **f.** (Panavision, Eastmancolor): Tony Richmond — **f. aerea**: Peter Allwork — **scg.**: Charles Bishop — **c.**: Yvonne Blake — **mo.**: Anne V. Coates — **m.**: Lalo Schifrin — **int.**: Michael Caine (col. Kurt Steiner), Donald Sutherland (Liam Devlin), Robert Duvall (col. Max Radl), Jenny Agutter (Molly Prior), Donald Pleasance (Heinrich Himmler), Anthony Quayle (amm. Wilhelm Canaris), Jean Marsh (Joanna Grey), Sven-Bertil Taube (cap. Ritter Neumann), John Standing (padre Philip Verecker), Judy Geeson (Pamela Verecker), Treat Williams (cap. Harry Clark), Larry Hagman (col. Clarence E. Pitts), Siegfried Rauch (serg. Brandt), John Barrett (Laker Armsby), Leigh Dilley (Winston Churchill [George Foster]), Maurice Roeves (magg. Corcoran), Alexei Jawdokimov, Richard Wren, Michael Byrne, Joachim Hansen, Denis Lill, Rick Parse, Leonie Thelen, Keith Buckley, Terry Plummer, Tim Barlow, Kate Binchy, David Gilliam, Jeff Conaway, Asa Teeter, Robert G. Reece, Jack McCulloch — **p.**: Jack Wiener, David Niven jr. per Associated General Films — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: Titanus — **dr.**: 135'.

Filles du Gold Saloon, Les (La ragazza del Golden Saloon) — **r.**: Pierre Chevalier — **s., sc.**: H.L. Rastaine, H.B. De Boitsellier — **f.** (Panoramica, Technicolor): Raymond Heil — **mo.**: Jean Querut, Martine Rousseau — **m.**: Van Cutsem, G. Derbaix — **int.**: Sandra Jullien, Allan Spencer, Evelyne Scott, Alice Arno, France Nicolas, Gilda York, Claudie Bregeon, Catherine Laurent, Roger Darton — **p.**: Brux International Picture, Bruxelles/Eurocine, Parigi — **o.**: Belgio-Francia, 1970 — **di.**: P.A.B. — **dr.**: 80'.

Gang dell'anno Santo, La — v. **Année Sainte, L'**

Genio, Il — v. **Grand escogriffe, Le**

Ginecologo della mutua, Il — **r.**: Joe D'Amato — **s.**: Aristide Massaccesi — **sc.**: Tito Carpi — **f.** (Vistavision, Telecolor): A. Massaccesi — **mo.**: Vincenzo Tomassi — **m.**: Renato Serio — **int.**: Renzo Montagnani, Aldo Fabrizi, Mario Carotenuto, Isabella Biagini, Paola Senatore, Toni Ucci, Massimo Serato — **p.**: Kristal Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Fida International Films — **dr.**: 95'.

Giorni del '36, I — v. **Meres tu '36**

Giudice e l'assassino, Il — v. **Juge et l'assassin, Le**

Grand escogriffe, Le/Il Genio — **r.**: Claude Pinoteau — **s.**: basato sul romanzo «Snatch» di Rennie Airth — **ad.**: Michel Audiard, Jean Herman, C. Pinoteau, Marcello Danon — **sc.**: Florence Moncorge-Gabin — **d.**: M. Audiard — **f.** (Eastmancolor): Jean Collomb — **scg.**: Walter Patriarca — **mo.**: Maria-Josèphe Yoyotte — **m.**: George Delerue — **int.**: Yves Montand (Morland), Agostina Belli (Amandine), Claude Brasseur (Ari), Aldo Maccione (Tony), Adolfo Celi (Rifai), Valentina Cortese (la vedova), Guy Marchand (Marcel), Ely Galleani (Dorotea, prima nurse), Gianni Cavina (Silvio), Jole Silvani (madre di Tony), Brizio Montinaro (Mario), Patricia Damsey (seconda nurse), Mirko Lacobacci-Puntor (Alberto), Gianluca Cantarini (Selim), Giovanna San Filippo-Puntor

(donna del chiosco), Imelde Marani (padrona Bar Gino), Geoffrey Copplestone (il texano), Flavia Giorgi (la texana), Roger Browne (autista Cadillac), John West Buchanan (segretario di Rifai), Sergio Doria (secondo segretario di Rifai), Bruno Rosa (guardia del corpo di Rifai), Dario Ghirardi Genova (guardiano), Gianna Chemeri (signora Abidjan) — **dp.**: Marc Goldstaub, Luciano Pesciaroli — **p.**: Production 2000-Fildebroc — **o.**: Francia-Italia, 1976 — **di.**: United Artists — **dr.**: 100'.

Harry and Walter Go to New York (Balordi & Co. Società per losche azioni capitale interamente rubato $ 1.000.000) — **r.**: Mark Rydell — **asr.**: Jerry Ziesmer, Michele Ader, Larry Franco — **s.**: John Byrum, Don Devlin — **sc.**: J. Byrum, Robert Kaufman — **f.** (Panavision, Metrocolor): Laszlo Kovacs — **scg.**: Richard Berger — **mo.**: Fredric Steinkamp, David Bretherton, Don Giudice — **m., ca.**: David Shire, Alan Bergman, Marilyn Bergman — **int.**: James Caan (Harry Dighby), Elliott Gould (Walter Hill), Michael Caine (Adam Worth), Diane Keaton (Lissa Chestnut), Charles Durning (Rufus T. Crisp), Lesley Ann Warren (Gloria Fontaine), Val Avery (Chatsworth), Jack Gilford (Mischa), Dennis Dugan (Lewis), Carol Kane (Florence), Kathryn Grody (Barbara), David Proval (Ben), Michael Conrad (Billy Gallagher), Burt Young (Warden Durgom), Bert Remsen (O'Meara), Ted Cassidy (Leary), Michael Greene (Dan), James De Closs (Barney), Nicky Blair (Charley Bullard), George Greif (Herman), John Hackett (Ike Marsh), Phil Kenneally (O'Reilly), Jack Brodsky (Horace Finley), Karlene Gallegly (Marie), Colin Hamilton (George), Roger Til, Tom Lawrence, Ben Davidson, Victor Romito, Alex Rodine, Selma Archerd, Elizabeth Summers, Louise De Carlo, Michelle Breeze, Carmel Lougene, Suzanne Covington, Sig Frohlich, Christopher Rydell, Maureen Arthur, David Shire, Jay Thompson, Anthony Columbia, Danny Rees, Brion James, Read Morgan, Kim Lankford, Yolanda Mayer, George Gaynes, Robert Miller Driscoll, Geraldine Decker, Ginny Gagnon, Walter Willison, Harry Naughton, Carmine Coppola, Warren Berlinger, Seamon Glass, Charlie Murray, Don Ames, Ellen Blake, Lee Wolfberg, Sherry Moore, Emmett Brown, Evelyn Rydell, Ernie Mishko, Ellen Janes, Dee Hoty, Karen Powell — **pe.**: Tony Bill — **p.**: Don Devlin, Harry Gittes per Safecracker Productions — **pa.**: Sheldon Shraper — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: Ceiad Columbia — **dr.**: 111'.

Heisser Mund auf feuchten Lippen (La coccolona) — **r.**: Jesus Franco — **s., sc.**: Manfred Gregor — **f.** (Cinescope, Eastmancolor): Eros Dimitroff — **mo.**: Lucy Garden — **m.**: Francis Roman — **int.**: Lina May, Yul Sanders, Charlie Christian, Lana Grey, Olivier Mathot, Simon Berger, Isabel Gargano — **p.**: Afiba Film — **o.**: Svizzera, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 80'.

Iracema (Iracema) — **r.**: Jorge Brodansky — **s., sc.**: Orlando Sena, J. Brodansky — **f.** (Eastmancolor): J. Brodansky — **mo.**: Eva Grundmann — **int.**: Edna De Cassia (Iracema), Paolo Cesar Pereiro (l'uomo dei trasporti) — **p.**: Claude Antoine per Stop Film — **o.**: Brasile, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

V. recensione di Gian Maria Guglielmino in questo fascicolo a p. 122

Italia in pigiama, L' - Costumi sessuali delle tribù italiane — **r., s., sc.**: Guido Guerrasio — **f.** (Colore): Giorgio Tonti — **m.**: A. Francesco Lavagnino — **int.**: Gaetano Cimarosa, Laura Ferraro, Maurizio Esposito e altri attori presi dalla strada — **p.**: Niccolò De Nora per Soat Servizio Organizzazioni Audio Televisive — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Sida — **dr.**:110'.

Juge et l'assassin, Le (Il giudice e l'assassino) — **r.**: Bertrand Tavernier — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: 20th Century Fox.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976, nn. 7/8, p. 139

Junge Madchen lieben heiss (Che me lo dai un passaggio) — **r.**: Gabriel Axel — **s., sc.**: Reinhold Brandes, Klaus E.R. Von Schwarze, Jan Jankowski — **f.** (Colore): Richard R. Rimmel — **mo.**: Jutta Neuman — **m.**: Gerhard Heinz — **int.**: Uta Kopa, Christian Fredersdorf, Franz Schafhitlin, Silvia Falk, Peter Moblen — **p.**: Contifilm — **o.**: Germania Occ., 1971 — **di.**: Regionale — **dr.**: 90'.

Lady Godiva Rides Again (I peccati veniali di Lady Godiva) — **r., s., sc.**: A.C. Stephen, basato sul suo romanzo «Lady Godiva and Tom Jones» — **f.** (Eastmancolor): R.C. Ruben — **scg.**: Budd Costello — **mo.**: A.C. Stephen — **m., ca.**: Jay Coleman, Robert E. Lee, eseguite da The Sons of the Keystone Kops — **int.**: Marsha Jordan (Lady Godiva), Forman Shane (Tom Jones), Liz Rene (Liz), Vincent Barbi, Jennie Jackson, Jane E. Myers, Mary Bower, Carlos Green, Bob Kendal, Leonora Lee, Abdul Khan, Rhonda Conrad — **p.**: A.C. Stephen per Manson — **pa.**: Kevin Brent — **o.**: U.S.A., 1968 — **di.**: Regionale — **dr.**: 89'.

Lungo pomeriggio della morte, Il — v. **Picnic at Hanging Rock**

Ma come si può uccidere un bambino? — v. **¿ Quién puede matar a un niño?**

Male di Andy Warhol, Il — v. **Andy Warhol's Bad**

Mannen på Taket (L'uomo sul tetto) — **r.**: Bo Widerberg — **r. 2ª unità**: Roy Andersson — **s.**: basato sul romanzo «Den vedervärdige mannen från Säffle» di Maj Sjöwall, Max Wahlöös — **sc.**: B. Widerberg — **f.** (Eastmancolor): Odd Geir Saether, Per Källberg, Hans Welin, Ake Astrand, Roland Sterner, John Olsson, Lars-Ake Pahlén, Tina Svensson, Hanno Fuchs, Dan Myrman — **scg.**: Alf Axén — **mo.**: Sylvia Ingemarsson, B. Widerberg — **m.**: Björn J. Lindh — **int.**: Carl Gustaf Lindstedt (Martin Beck), Gunnel Wadner (signora Beck), Håkan Serner (Einar Rönn), Sven Wollter (Lennart Kollberg), Eva Remaeus (signora Kollberg), Thomas Hellberg (Gunvald Larsson), Carl-Axel Heiknert (Palmon Hult), Torgny Anderberg (Malm), Birgitta Valberg (signora Nyman), Harald Hamrell (Stefan Nyman), Ingvar Hurdwall (Ake Eriksson), Gus Dahiström (il padre di Ake), Bellan Roos (la madre di Ake), Folke Hjort (Melander), Johan Thorén (Axelsson), Jonny Karlsson (collega di Axelsson), Lennart Nordlund (aspirante), Arne Widén ("Geten"), Jan Erik Gustafsson, Olof Tibell, Sven Lindblom, Gillis Lindström, Jan Alm, Jerry Wiklund, Dan Linde, Frank Hollingsworth, Herbert Ekman, Hadar Johansson, Nina Widerberg, Jan Sandquist, Bo Holmström, Karl Erik Lexne, Jesper Antell, Jens Torstensson, Bo Gotegård, Tom Eriksson, N.G. Grimskog, Göran Hultin — **dp.**: Stefan Jarl, Tomas Dyferman, Peter Hald — **p.**: Per Berglund per Svenska Filminstitutet-Svensk Filmindustri — **o.**: Svezia, 1976 — **di.**: P.A.C. — **dr.**: 90'.

V. recensione di Giorgio Polacco in questo fascicolo a p. 126

Marge, La (Il margine) — **r.**: Walerian Borowczyk — **asr.**: André Heinrich, Alain Cayrade — **s.**: basato sul romanzo omonimo di André Pieyre de Mandiargues — **sc.**: W. Borowczyk — **f.** (Eastmancolor): Bernard Daillencourt — **scg.**: Jacques d'Ovidio — **c.**: Fazzini — **mo.**: Louisette Hautecoeur — **ca.**: «Saturday Night's Alright», «Funeral for a Friend» di Elton John, Bernie Taupin, cantata da E. John; «Shine On You Crazy Diamond» dei Pink Floyd, cantata dagli autori;

«Glass of Champagne» di Kajanus, Sailor, cantata dagli autori; «Lazy Ways» di Lol Creme, Eric Stewart, cantata dagli IOCC; «I'm Not in Love» di Graham Gouldman, E. Stewart, cantata dagli IOCC; «Une femme» di Charles Dumont, cantata dall'autore; «Song for You» di Inckchalk, Square, Sixtown, cantata dagli Square; «Chimène» di René Joly; «Où est-il donc?» di Vincent Scotto, cantata dall'autore; «Je me prépare à l'amour» di Jacques Morali, A. Bernardin; «Hafanana» di Afric Simone, Stan Regal, cantata da A. Simone; «Yira Yira», «Bandoneron Arrabellero» di Carlos Gardel, cantate da Bianco Baccica; «Waltz in re minore», opera 69, n. 2 di Frederick Chopin — **int.**: Sylvia Kristel (Diana), Joe Dallesandro (Sigismond Pons), Mireille Audibert (Sergine Pons), Denis Manuel (Pimp), André Falcon (Antonin Pons), Louise Chevalier (Féline), Dominique Markas, Norma Picadilly, Camille Larivière, Luz Laurent, Karin Albin, Jean Lara, Carlo Nell, Dominique Erlanger, Sylvaine Charlet, Isabelle Mercanton — **dp.**: Henri Baum — **p.**: Robert Hakim, Raymond Hakim per Paris Films — **o.**: Francia, 1976 — **di.**: Cineriz — **dr.**: 88'.

V. saggio di Maurizio De Benedictis in questo fascicolo a p. 84

Margine, Il — v. **Marge, La**

Marito in collegio, Il — **r.**: Maurizio Lucidi — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Giovanni Guareschi — **d., sc.**: Italo Terzoli, Enrico Vaime — **f.** (Telecolor): Aiace Parolin — **scg.**: Ezio Altieri — **mo.**: Renzo Lucidi — **m.**: Armando Trovaioli — **int.**: Enrico Montesano, Silvia Dionisio, Mario Carotenuto, Stefania Careddu, Gastone Pescucci, Raffaele Curi, Liana Trouché, Marilisa Ferzetti, Anna Proclemer, Pino Caruso — **p.**: Italian International Film — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Italian International Film — **dr.**: 90'.

Meres tu '36 (I giorni del '36) — **r.**: Thodoros Angelopulos — **ar.**: Nicos Kutelidakis, I. Fotiadis, Thanos Grammenos — **s., sc.**: Th. Angelopulos — **f.** (Colore): Ghiorgos Arvanitis — **scg., c.**: Mike Karapiperi — **mo.**: Vassili Siropulos — **sv. m.**: G. Papastefanu — **int.**: Kostas Pavlu (Sofianos), Petros Markaris (sindacalista assassinato), Christos Kalabruzos (altro sindacalista), Petros Zarkadis (complice di Sofianos), Christoforos Nezer (direttore della prigione), Thanos Grammenos (autista), Christoforos Chimaras (ministro), Petros Choidas (procuratore), Takis Dukakos (capo della polizia), Kostas Sfikas (assistente del procuratore), Ghiorgos Kiritsis (avvocato), Tula Stathopulu (prostituta) — **dp.**: Ghiorgos Samiotis — **p.**: Ghiorgos Papalios — **o.**: Grecia, 1972 — **di:** Italnoleggio Cinematografico — **dr.**: 115'.

Mr. Billion (Mister Miliardo) — **r.**: Jonathan Kaplan — **r. 2ª unità**: Nate Long — **asr.**: Peter Bogart, Arne Schmidt, Victor Tourjansky — **s., sc.**: Ken Friedman, J. Kaplan — **f.** (Colore DeLuxe): Matthew F. Leonetti — **f. aerea**: Jim Gavin — **scg.**: Richard Berger — **mo.**: O. Nicholas Brown — **m.**: Dave Grusin — **int.**: Terence Hill (Guido Falcone), Valerie Perrine (Rosie Jones), Jackie Gleason (John Cutler), Slim Pickens (Duane Hawkins), William Redfield (Leopold Lacy), Chill Wills (col. Clayton T. Winkle), Dick Miller (Bernie), R.G. Armstrong (sceriffo T.C. Bishop), Kate Heflin (Lucy), Sam Laws (Pops Dinwitty), Johnny Ray McGhee (Carnell Dinwitty), Dave Cass, Bob Minor, Leo Rossi, Frances Heflin, Robert Statts, Martin Kove, Larence Somma, Mary Woronov, Paul Bartel, Eric Barnes, Earl Boen, Bob Herron, Neil Summers, Dan Lee Gant, Stephanie Kohl, Ralph Chesse, Helen Bentley, Julie Hare, Marilyn Taylor, George W. Cumming, Denver Mattson, Henry Kinji, Stan Ritchie, Clay Braden, Walt Davis, Gavin James, Aldo Rendine, Gianna Dauro, Maurizio Fiori, Massimiliano Filoni, Marco

Tulli, Cesare Nizzica, Vicky George, Polky — **dp.**: Sheldon Schrager, Laura Fattori — **pe.**: Gabriel Latzka — **p.**: Steve Bach, Ken Friedman-WS Production per Pantheon-Kaplan-Friedman Production — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: 20th Century Fox — **dr.**: 91'.

Mister Miliardo — v. **Mr. Billion**

Music Movies — **r.**: R. Clifton — **int.**: Pink Floyd, Ike e Tina Turner, Rod Stewart e The Faces, Joe Coker e Leon Russel, Jim Hendrix, Jefferson Airplane, Neil Diamond — **o.**: U.S.A. — **di.**: Regionale.

Napoli spara! — **r.**: Mario Caiano — **s., sc.**: Gianfranco Clerici, Vincenzo Mannino — **f.** (Panoramica, Telecolor): Gian Luigi Santi — **mo.**: Vincenzo Tomassi — **m.**: Francesco De Masi — **int.**: Leonard Mann, Henry Silva, Jeff Blynn, Evelyn Stewart, Enrico Maisto, Massimo Deda, Tommaso Palladino, Adolfo Lastretti, Kirsten Gille — **p.**: Capitolina Produzioni Cinematografiche — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Fida International Films — **dr.**: 82'.

Network (Quinto potere) — **r.**: Sidney Lumet — **asr.**: Jay Allan Hopkins, Ralph Singleton — **s., sc.**: Paddy Chayefsky — **f.** (Panavision, Metrocolor): Owen Roizman — **scg.**: Philip Rosenberg — **mo.**: Alan Heim — **m,. dm.**: Elliot Lawrence — **int.**: Faye Dunaway (Diana Christenson), William Holden (Max Schumacher), Peter Finch (Howard Beale), Robert Duvall (Frank Hackett), Wesley Addy (Nelson Chaney), Ned Beatty (Arthur Jensen), Arthur Burghardt (Ahmed Khan), Bill Burrows (direttore TV), John Carpenter (George Bosch), Jordan Charney (Harry Hunter), Kathy Cronkite (Mary Ann Gifford), Ed Crowley (Joe Donnelly), Jerome Dempsey (Walter C. Amundsen), Conchata Ferrell (Barbara Schlesinger), Gene Gross (Milton K. Steinman), Stanley Grover (Jack Snowden), Cindy Grover (Caroline Schumacher), Darryl Hickman (Bill Herron), Mitchell Jason (Arthur Zangwill), Paul Jenkins, Ken Kercheval, Kenneth Kimmins, Lynn Klugman, Carolyn Krigbaum, Zane Lasky, Michael Lipton, Michael Lombard, Pirie MacDonald, Russ Petranto, Bernard Pollock, Roy Poole, William Prince, Sasha von Scherler, Lane Smith, Theodore Sorel, Beatrice Straight, Fred Stuthman, Cameron Thomas, Marlene Warfield, Lydia Wilen — **p.**: Howard Gottfried per M.G.M.-United Artists — **pa.**: Fred Caruso — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists — **dr.**: 120'.

V. recensione di Ernesto G. Laura in questo fascicolo a p. 127

Notte dell'Aquila, La — v. **Eagle Has Landed, The**

Nove ospiti per un delitto — **r.**: Ferdinando Baldi — **s., sc.**: Fabio Pittorru — **f.** (Panoramica, Telecolor): Sergio Rubini — **m.**: Carlo Savina — **int.**: Arthur Kennedy, John Richardson, Caroline Laurence, Massimo Foschi, Loretto Persichetti, Flavia Fabiani, Dana Ghia, Venantino Venantini — **p.**:International Movies — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Overseas Company — **dr.**: 90'.

Orazi e Curiazi 3 a 2 — **r.**: Giorgio Mariuzzo — **ar.**: Flavia Vanin — **s., sc.**: Marcello Casco, G. Mariuzzo — **f.** (Eastmancolor): Sergio Rubini — **scg.**: Carlo Leva — **c.**: Mario Russo — **mo.**: Alberto Moriani — **m.**: Roberto Donati — **int.**: Marcello Casco, Pietro Brambilla, Tony Ciccone, Elio Crovetto, Piero Mazzarella,

Francesco Mulé, Elio Pandolfi, Ines Pellegrini, Franco Bracardi (Solforius), Franca Gonella, Gianni Agus, Lino Banfi (Apollo), Enzo Cannavale, Gloria Guida, Leo Gavero, Fiamma Maglione, Ciccio Barbi, Morena Musolesi, Marcello Martana, Roberto Santi, Dante Cleri, Claudio Carofoli — **dp.**: Sergio Borelli — **p.**: National Cinematografica, Perugia Cinematografica per Zenith Cinematografica — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Zenith Cinematografica — **dr.**: 90'.

Panico nello stadio — v. **Two-Minute Warning**

Pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau, La — v. **Pink Panther Strikes Again, The**

Passi furtivi in una notte boia — **r.**: Vincenzo Rigo — **s.**: basato sul romanzo «Zelmaide un colpo in 3 atti» di Giorgio Santi — **sc.**: Massimo Franciosa, V. Rigo, Mario Garriba — **f.** (Technicolor): Gino Santini — **m.**: Nando De Luca, Roberto Rizzo — **int.**: Walter Chiari (Piretti), Carmen Villani (Ida), Gianni Cavina (Marchesi), Kirsten Gilles (Gilda), Carlo Delle Piane (Galera), Pippo Santonastaso (Tonino), Ugo Bologna (Civelli), Franco Angrisano (Marongio), Carlo Croccolo (Dolci), Cesare Bastelli, Raffaele Triggia, Vienna Savini, Luciano Bianchi — **p.**: R.R. International Film Milano — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Euro International Films — **dr.**: 90'.

Peccati veniali di Lady Godiva, I — v. **Lady Godiva Rides Again**

Picnic at Hanging Rock (Picnic ad Hanging Rock-Il lungo pomeriggio della morte) — **r.**: Peter Weir — **asr.**: Mark Egerton, Kim Dalton, Jan Jamieson — **s.**: basato sul romanzo di Joan Lindsay — **sc.**: Cliff Green — **f.** (Eastmancolor): Russell Boyd, David Sanderson — **scg.**: David Copping — **c.**: Judy Dorsman — **mo.**: Max Lemon — **m.**: Pan Pipe di Gheorghe Zamphir; Ludwig van Beethoven — **int.**: Rachel Roberts (signora Appleyard), Dominic Guard (Michael Fitzhubert), Helen Morse (Dianne de Portiers), Jacki Weaver (Minnie), Vivean Gray (Miss McCraw), Kirsty Child (Dora Lumley), Anne Lambert (Miranda), Karen Robson (Irma), Jane Vallis (Marion), Christine Schuler (Edith), Margaret Nelson (Sara), John Jarrat (Albert Crundall), Ingrid Mason (Rosamund), Martin Vaughan (Ben Hussey), Jack Fegan (Doc McKenzie), Wyn Roberts (serg. Bumpher), Garry McDonald (Jim Jones), Frank Gunnell (Edward Whitehead), Peter Collingwood (col. Fitzhubert), Olga Dickie (signora Fitzhubert), Kay Taylor (signora Bumpher), Anthony Llewellyn Jones (Tom), Faith Kleinig (Cook), Jenny Lovell (Blanche), Janet Murray (Juliana), Vivienne Graves, Angela Bencini, Melinda Cardwell, Annabel Powrie, Amanda White, Lindy O'Connell, Verity Smith, Deborah Mullins, Sue Jamieson, Bernadette Bencini, Barbara Lloyd — **pe.**: Patricia Lovell, John Graves — **p.**: Hal McElroy, Jim McElroy per Picnic Productions-BEF Film Distributors-South Australian Film Corporation-Australian Film Commission — **o.**: Australia, 1975 — **di.**: Stefano Film — **dr.**: 113'.

V. recensione di Guido Fink in questo fascicolo a p. 129

Pink Panther Strikes Again, The (La Pantera rosa sfida l'ispettore Clouseau) — **r.**: Blake Edwards — **asr.**: Terry Marcel, David Wimbury — **s., sc.**: Frank Waldman, B. Edwards — **f.** (Panavision, Colore DeLuxe): Harry Waxman — **an.**: Studio Richard Williams — **scg.**: John Siddall — **mo.**: Alan Jones — **m., dm.**: Henry Mancini — **ca.**: «Come to Me» di H. Mancini, Don Black, cantata da Tom Jones; «Until You Love Me» di H. Mancini, Don Black — **int.**: Peter Sellers (Jacques Clouseau), Herbert Lom (Dreyfus), Colin Blakely (Alec Drum-

mond), Leonard Rossiter (Quinlan), Lesley-Anne Down (Olga), Burt Kwouk (Cato), André Maranne (François), Richard Vernon (Hugo Fassbender), Michael Robbins (Jarvis), Briony McRoberts (Margo Fassbender), Dick Crockett (presidente degli Stati Uniti), Byron Kane (segretario di Stato), paul Maxwell (direttore della CIA), Jerry Stovin (aiuto del Presidente), Phil Brown (Senatore della Virginia), Bob Sherman (agente della CIA), Robert Beatty (ammiraglio), Dudley Sutton (Hugh McLaren), Vanda Godsell (sig.ra Leverlilly), Norman Mitchell (sig. Bullock), Howard K. Smith, Patsy Smart, Tony Sympson, George Leech, Murray Kash, Hal Galili, Dinny Powell, Terry Richards, Bill Cummings, Terry York, Terry Plummer, Peter Brace, John Sullivan, Cyd Child, Eddie Stacey, Terry Maidment, Rocky Taylor (Omar Sharif), Joe Powell, Fred Haggerty, Jackie Cooper, Harold Berens, Roy Deep, Geoffrey Bayldon, Graham Stark, Anthony Chinn, Ivan Hunte, Josh Little, Joe Sampson, Gordon Hunte, Kevin Scott, John Clive, Christopher Langham, James Warrior, Gordon Rollings, Joan Rhodes, Damaris Hayman, Patrick Jordan, Richard Bartlett, Sado Tanney, April Walker — **p.**: B. Edwards per Amjo Productions — **pa.**: Tony Adams — **o.**: Gran Bretagna, 1976 — **di.**: United Artists Europa Inc. — **dr.**: 103'.

Portiera nuda, La — **r., s., sc.**: Luigi Cozzi — **f.** (Technospes): Roberto Girometti — **scg.**: Emilio Baldelli — **mo.**: Carlo Reali — **m.**: Manuel De Sica — **int.**: Irene Miracle (Gianna), Erika Blanc (Anny), Francesca Romana Coluzzi (signora Politoni), Giorgio Bracardi (dr. Freudiano), Enzo Garinei (rag. Battistoni), Mario Carotenuto (De Grandis), Daniela Giordano (amica di Anny), Aldo Alori, Luciano Bonanni, Vera Drudi — **p.**: Lillo Capoano, Ugo Benedettini per Italgemma Cinematografica — **o.**: Italia, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 88'.

Pussy la balena buona — v. **Whale of a Tale, A**

Quant'è bella la Bernarda tutta nera tutta calda — **r.**: Lucio Dandolo — **f.:** (Telecolor) — **int.**: Mario Brega, Mariangela Giordano, Fortunato Cecilia, Claudia Bianchi, Enzo Pulcrano, Marcello Di Falco, Dada Gallotti, Marcello Monti, Enzo Rinaldi, Barbara Marzano, Ricky Marie Odile — **p.**: Gabriele Crisanti, Luigi Nannerini per C.G. Italia — **o.**: Italia, 1975 — **di.**: Regionale — **dr.**: 95'.

Quel rosso mattino di giugno — v. **Atentat u Serajevu**

¿Quién puede matar a un niño? (Ma come si può uccidere un bambino?) — **r.**: Narciso Ibañez Serrador — **asr.**: Juan Garcia — **s.**: basato sul romanzo «El juego» di J.J. Plans — **sc.**: Luis Penafiel — **f.** (Eastmancolor): José Luis Alcaine — **scg.**: Ramiro Gomez — **mo.**: Juan Serra, Antonio Ramirez — **m.**: Waldo de los Rios — **int.**: Prunella Ransome (Evelyn), Lewis Fiander (Tom), Maria Druille, Lourdes de la Camara, Roberto Nauta, José Luis Romero, Javier de la Camara, Marian Salgado, Cristina Torres, Luis Mateos, Adela Blanco, Juan Carlos Romero, Julio Jesus Parra, Carlos Parra, Juan Antonio Balandin, Pedro Balandin (i bambini), Antonio Iranzo, Miguel Narros, Maria Luisa Arias, Marisa Porcel, Juan Cazalilla, Luis Ciges, Antonio Canal, Aparacio Rivero, Fabian Conde, Andrés Goinez — **dp.**: Julio Parra, Pedro Coll — **pe.**: Manuel Salvador — **p.**: Manuel Perez per Penta Films — **o.**: Spagna, 1975 — **di.**: Arden Film — **dr.**: 90'.

V. recensione di Piero Sola in questo fascicolo a p. 130

Quinto potere — v. **Network**

Rabbia giovane, La — v. **Badlands**

Ragazza del Golden Saloon, La — v. **Filles du Gold Saloon, Les**

Rocky (Rocky) — **r.**: John G. Avildsen — **asr.**: Fred Gallo, Steve Perry — **s., sc.**: Sylvester Stallone — **f.** (Technicolor): James Crabe — **scg.**: James H. Spencer — **c.**: Joanne Hutchinson — **cor.**: Sylvester Stallone — **mo.**: Richard Halsey — **m.**: Bill Conti — **ca.**: «Take Me Back» di Frank Stallone jr., eseguita da Valentine; «Rocky's Theme», «Gonna Fly» di B. Conti, Carol Connors, Ayn Robbins, cantate da De Etta Little, Nelson Pigford — **int.**: S. Stallone (Rocky Balboa), Talia Shire (Adrian), Burt Young (Paulie), Carl Weathers (Apollo Creed), Burgess Meredith (Mickey), Thayer David (Jergens), Joe Spinell (Gazzo), Jimmy Gambina (Mike), Bill Baldwin (annunciatore), Al Salvani, George Memmoli, Jodi Letizia, Diana Lewis, George O'Hanlon, Larry Carroll, Stan Shaw, Don Sherman, Billy Sands, Pedro Lovell, DeForest Covan, Simmy Bow, Tony Burton, Hank Rolike, Shirley O'Hara, Kathleen Parker, Frank Stallone, Lloyd Kaufman, Jane Maria Robbins, Jack Hollander, Joe Sorbello, Christopher Avildsen, Frankie Van, Lou Filippo, Frank Stallone jr., Robert L. Tangrea, Peter Glassberg, William E. Ring, Joseph C. Giambelluca, Joe Frazier — **dp.**: Ted Swanson — **pe.**: Gene Kirkwood — **p.**: Irwin Winkler, Robert Chartoff per United Artists-R. Chartoff-I. Winkler Production — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: United Artists — **dr.**: 108'.

V. recensione di Guido Cincotti in questo fascicolo a p. 133

Salò o le 120 giornate di Sodoma — **r.**: Pier Paolo Pasolini — **o.**: Italia-Francia, 1975 — **di.**: United Artists Europa.

V. altri dati in «Bianco e Nero», 1976 (fascicolo interamente dedicato a Pasolini) nn. 1/4, p. 215

Sette magnifici cornuti, I — **r.**: Luigi Russo — **f.**: Walter Civirani — **int.**: Oreste Lionello, Didi Perego, Luciana Picozzi, Femi Benussi — **p.**: Production Empire Film — **o.**: Italia, 1974 — **di.**: Regionale.

Stanza del Vescovo, La — **r.**: Dino Risi — **s.**: basato sul romanzo omonimo di Piero Chiara — **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, P. Chiara, D. Risi — **f.** (Vistavision, Telecolor): Franco Di Giacomo — **scg.**: Luigi Scaccianoce — **c.**: Orietta Nasalli Rocca — **mo.**: Roberto Gallitti — **m.**: Armando Trovaioli — **int.**: Ugo Tognazzi (Temistocle Orimbelli), Ornella Muti (Matilde Scrosati), Patrick Dewaere (Marco Maffei), Gabriella Giacobbe (Cleofe Orimbelli), Marcello Turilli (Ing. Berlusconi), Katia Tchenko (Charlotte), Karine Verlier (Germaine), Lia Tanzi (Landina), Francesca Juvara (Martina), Pietro Mazzarella (Brighenti), Franco Sangermano (Giudice) — **p.**: Giovanni Bertolucci per Merope Film — **pa.**: Enrico Lucherini — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Titanus — **dr.**: 110'.

V. recensione di Gianni Rondolino in questo fascicolo a p. 134

Tentacoli — **r.**: Oliver Hellman [Sonia Assonitis] — **r. sequenze mare**: Nestore Ungaro — **asr.**: Peter Shepherd, R. Sorel, L.F. Greenwood — **s.**: Jerome Max, Tito Carpi, Steve Carabatsos, Sonia Molteni — **sc.**: S. Molteni, T. Carpi, Manrico Melchiorre — **f.** (Technovision, Technicolor): Roberto D'Ettore Piazzoli — **scg.**: M. Spring — **c.**: N. Hercules — **mo.**: A.J. Curi — **m., dm.**: Stelvio W. Cipriani — **int.**: John Huston (Ned Turner), Shelley Winters (Tillie Turner), Bo Hopkins (Will Gleason), Henry Fonda (Mr. Whitehead), Delia Boccardo (Vicky Gleason), Cesare Danova (John Corey), Alan Boyd (Mike), Claude Akins (cap. Robards), Sherry Buchanan (Judy), Franco Diogene (Chuck), Marc Fiorini (Don), Helena Makela, Alessandro Poggi, Roberto Poggi, Giancarlo Nacinelli, Consolato Marciano, Philip Dallas, Leonard C. Lightfoot, John White, William

Van Raaphorst, Joanne Van Raaphorst, Patrick Mulvihill, Janet Myers, Krisha M. Brekke, Janet Raycraft, Kenneth Lundeen, Rita Real, Alan Scharf, Ross Gordon, Ronald Shapiro, Joseph Johnson — **pe.**: Ovidio Assonitis — **p.**: E.F. Doria per A-Esse Cinematografica — **pa.**: A. Caponetto — **o.**: Italia, 1976 — **di.**: Euro International Films — **dr.**: 102'.

Two-Minute Warning (Panico nello stadio) — **r.**: Larry Peerce — **asr.**: Ken Swor, L. Andrew Stone, David O. Sosna — **s.**: basato su un romanzo di George LaFountaine — **sc.**: Edward Hume — **f.** (Panavision, Technicolor): Gerald Hirschfeld — **scg.**: Herman A. Blumenthal — **mo.**: Eve Newman, Walter Hannemann — **m.**: Charles Fox — **int.**: Charlton Heston (cap. Pete Holly), John Cassavetes (serg. Chris Button), Martin Balsam (Sam McKeever), Beau Bridges (Mike Ramsay), Marilyn Hassett (Lucy), David Janssen (Steve), Jack Klugman (Stu Sandman), Gena Rowlands (Janet), Walter Pidgeon (ladro), Brock Peters (Paul), David Groh (Al), Mitchell Ryan (Priest), Joe Kapp (Charlie Tyler), Pamela Bellwood (Peggy Ramsay), Jon Korkes (Jeffrey), William Bryant (ten. Calloway), Allan Miller (sig. Green), Andy Sidaris (direttore TV), Ron Sheldon (assistente dir. TV), Stanford Blum (altro assistente), Vincent Baggetta (Ted Shelley), Stewart Steinberg (Portman), Juli Bridges (complice del ladro), Brooke Mills (amica di Tyler), Brad Savage, Reed Diamond, Lina Raymond, Ross Durfee, Jenny Maybrook, Gerry Okuneff, Tom Fears, Buck Young, Jess Nadelman, Allan Eisenman, Fred Hice, Sandy Johnson, Richard Feldman, Lisa Lyke, Dick Winslow, Jack Brodsky, Arnold Carr, Shelley Silverstein, J.A. Preston, James Parkes, Garry Walberg, Kate Archer, Colin Hamilton, Gracia Lee, Robert Ginty, Richard Branda, Forrest Wood, Terry Hinz, Boris Aplon, Edward McNally, Ray Nadeau, John Ramsay, Tom Huff, Patty Elder, Christine Nelson, Holly Irving, Eugene Daniels, Henry Deas, Sander Peerce, Glen Wilder, David Cass, Karl Lukas, Hanna Hertelendy, John West, Sharri Zak, Warren Miller — **dp.**: Tom Joyner — **p.**: Edward S. Feldman per Filmways-Universal — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: C.I.C. — **dr.**: 115'.

Ultima orgia del III Reich, L' — **r.**: Cesare Canevari — **s.**: Antonio Lucarella — **sc.**: A. Lucarella, C. Canevari — **f.** (Vistavision, Colore): Claudio Catozzo — **mo.**: Enzo Monachesi — **m.**: Alberto Baldan Bembo — **int.**: Marc Loud, Daniela Levi, Maristella Greco, Fulvio Ricciardi, Caterina Barbero, Antineska Nemour — **p.**: Cineluce — **o.**: Italia, 1977 — **di.**: Lia Film (reg.) — **dr.**: 95'.

Ultimo mondo cannibale — **r.**: Ruggero Deodato - **s.**: Renzo Genta, G. Rossi — **sc.**: Tito Carpi, Gianfranco Clerici, R. Genta — **f.** (Technicolor): Marcello Masciocchi — **mo.**: Daniele Alabiso — **m.**: Ubaldo Continiello — **int.**: Massimo Foschi, Me-Me Lay, Ivan Rassimov — **p.**: Erre Cinematografica — **o.**: Italia, 1977 - **di.**: Interfilm — **dr.**: 90'.

Unica legge in cui credo, L' — **r., s.**: Claudio Giorgi — **sc.**: Giustino Caporali — **f.** (Cinescope, Technicolor): Alvaro Lanzoni — **mo.**: Piera Bruni, G. Simoncelli — **m.**: Meno Uno — **int.**: Raika Iuri, Claudio Giorgi, Michela Rog, Frank O' Neil, Gianni Medici, Jeff Blinn, Rosalba Grottesi, Claudio De Renzi, Laura Camilleri, Katiuscia — **p.**: Polo Film — **o.**: Italia, 1975/77 — **di.**: Regionale — **dr.**: 85'.

Uomo sul tetto, L' — v. **Mannen på Taket**

Whale of a Tale, A (Pussy la balena buona) — **r., s., sc.**: Ewing M. Brown — **f.**

(Technicolor): William G. Troiano — **mo.**: Ronald V. Aschroft — **int.**: William Mogiogio, William Shatner, Marty Allen, Abby Dalton, Andy Devine, Richard Arlen, Scott Kolden — **pe.**: Chris Christenson — **p.**: The Saltwater Releasing — **o.**: U.S.A., 1976 — **di.**: William International — **dr.**: 95'.

Zingara di Alex, La — v. **Alex & the Gypsy**

Abbreviazioni

r. (regia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **coll.** (collaborazione), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **red.** (redazione), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **f.** (fotografia), **efs.** (effetti fotografici speciali), **scg.** (scenografia), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **mo.** (montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzazione), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (Produzione associata), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **reg.** (regionale).